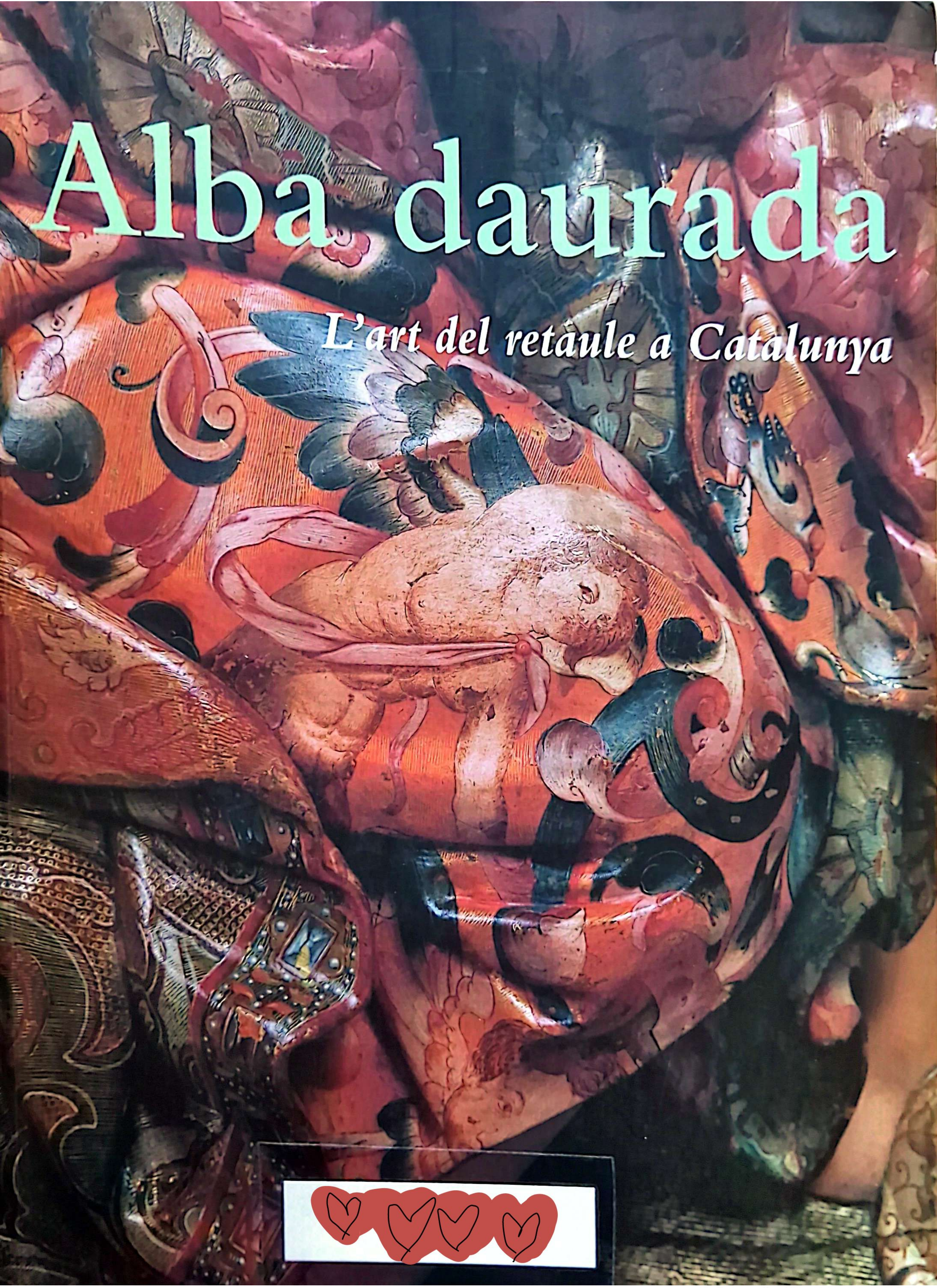
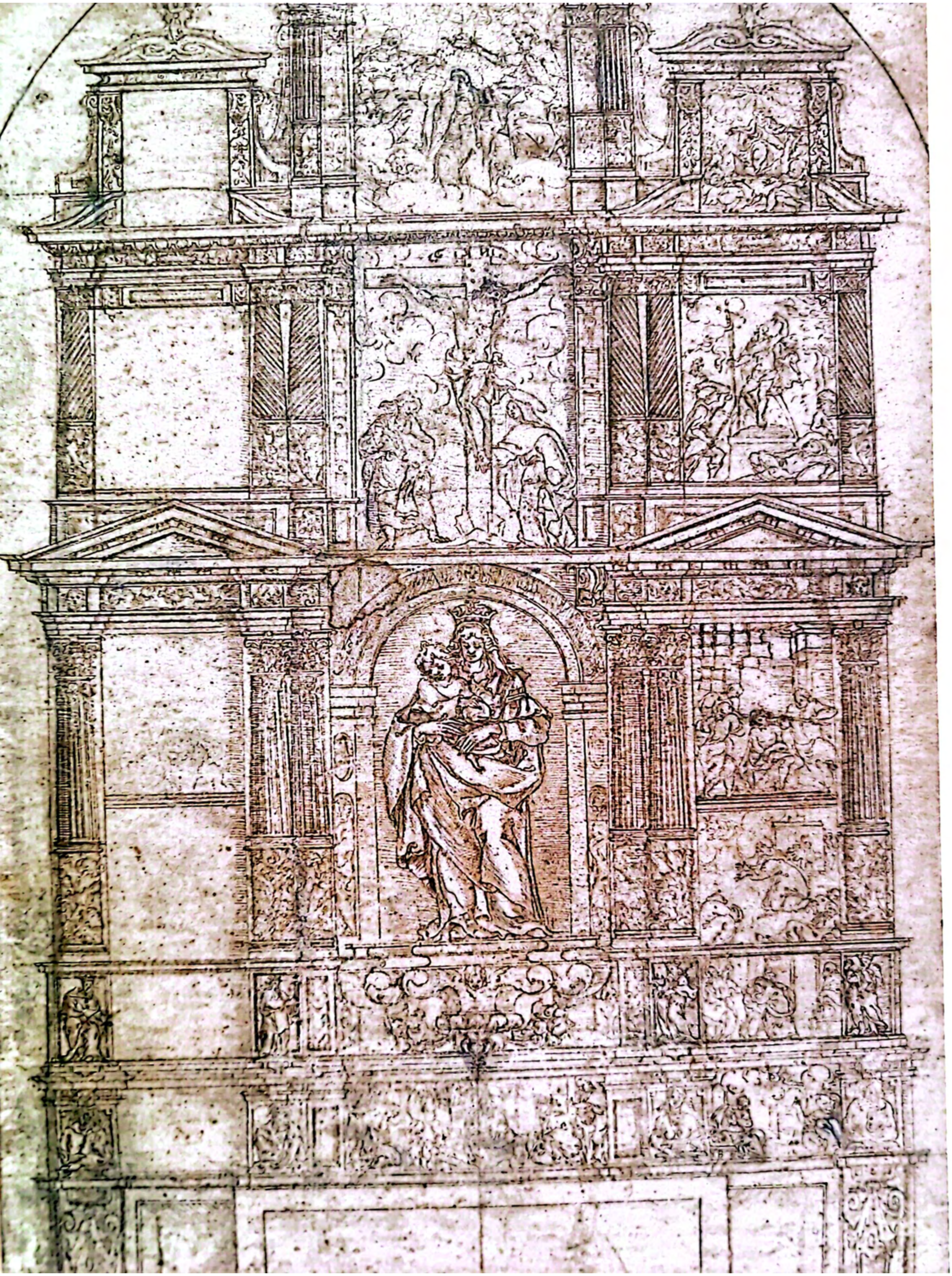
Alba daurada

L'art del retaule a Catalunya





Alba daurada

Alba daurada

L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa

Edició a càrrec de Joan Bosch Ballbona

md'A
Museu d'Art Girona

Museu d'Art de Girona
Exposició del 15 de juliol al 10 de desembre de 2006

EXPOSICIÓ

Organitza
Museu d'Art de Girona

Comissariat
Joan Bosch Ballbona

Coordinació
Anna Moreno Gelabert

Restauració
Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya
Direcció i coordinació dels treballs: Josep Paret (CRBMC)
Fotografia: Carles Aymerich (CRBMC) i Joan Díaz
Documentació: Àngels Planell (CRBMC), Mònica Salas i Marta Sáez
Desmuntatge i moviment d'obres: Josep Paret, Oriol Mora, Ramon Pijoan i Voravit Roonthiva
Analítica suport: Raquel Piqué. Laboratori d'Arqueobotànica de la UAB
Analítica policromia: Marius Vendrell, Pilar Giráldez i Sarah Boularand. Departament de Cristal·lografia i Minerologia de la UB
Radiografies: SGS Tecnos, S.A.
Restauradors/es escultura: Imma Amorós, Eulàlia Aragonés, Solange Artiles, Ruth Bagan, Sonia Camps, Marta Díaz, Lourdes Domedel, Mercé Gual, Rosaura Janó, Bea Montoliu, Begoña Pardo, Sandra Piris, Voravit Roonthiva, Maria Sala, Judith Sanromà i TdArt (Maria José Gracia i Maria Àngels Marsé)
Restauració material d'arxiu (paper i pergamí): Laboratori de Restauració de l'Arxiu Nacional de Catalunya
Bastides: Sisdeso
Museu d'Art de Girona: Elena Boix

Transport, embalatge i manipulació
SIT Transportes Internacionales S. A.

Disseny
m3/h estudi de disseny

Audiovisuals
Xavier Pérez

Retolació
Joan Masergas

Muntatge
Elena Boix, CAIBA, Jaume Soler

Assegurances
Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Difusió i Comunicació:
Roger Sala (SOT Patrimoni i Comunicació), Mont Pujolriu

Prestadors
Ajuntament d'Espirà de Conflent
Ajuntament de Latour de Carol
Ajuntament de la Selva del Camp
Institut Municipal de Museus, Reus
Museu Arxiu de Santa Maria, Mataró
Museu Comarcal de Manresa
Museu Diocesà de Barcelona
Museu Diocesà i Comarcal de Solsona
Museu Diocesà de Tarragona
Museu d'Història de Catalunya – Reial Monestir de Santes Creus
Museu de Lleida Diocesà i Comarcal
Museu de Moià
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
Museu de Valls
Parròquia de Sant Bartomeu i Santa Tecla, Sitges
Parròquia de Sant Joan Baptista, Valls
Parròquia de Sant Pere – Fundació Museu Biblioteca de Rubí
Parròquia de Sant Vicenç de Sarrià, Barcelona
Parròquia de Santa Maria, Arenys de Mar
Parròquia de Santa Maria, Igualada
Parròquia de Santa Maria, Verdú
Prioral de Sant Pere, Reus

Agraïments
Confraria de Jesús Crucificat – Manaies de Girona
Centre de Polítiques del Sòl i Valoracions – Laboratori de Modelat Virtual de la Ciutat
Centre de conservation-restauration, Conseil Général des Pyrénées-Orientales. CDCROA

Biblioteca de Catalunya - Dades CIP

Alba daurada : l'art del retaule a Catalunya, 1600-1792 circa
Bibliografia. - Catàleg de l'exposició
ISBN 84-393-7103-9
I. Bosch i Ballbona, Joan, ed. II. Museu d'Art (Girona)
1. Retaules barrocs - Catalunya - Exposicions 2. Escultura barroca - Catalunya - Exposicions
73.034.7(467.1)(061.4)

CATÀLEG

Direcció
Joan Bosch Ballbona

Coordinació
Anna Moreno Gelabert

Edita
Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura
Museu d'Art de Girona

Textos
Teresa Avellí, Bonaventura Bassegoda, Joan Bosch, Marià Carbonell, Rafael Cornudella, Andrés de Mesa, Carles Dorico, Carles Espinalt, Mariona Fernández, Josep Galobart, Maria Garganté, Joaquim Garriga, Elisenda Martí, Sofia Mata, Francesc Miralpeix, Pep Paret, Joaquín Regot, Josep Santi Torras, Antoni Torres, Joaquim Vicente, Joan Yeguas

Fotografies
Arxiu d'Arqueologia Catalana. Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona
Arxiu Comarcal de l'Anoia
Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya
Arxiu Luigi, Berga
Teresa Avellí
©Biblioteca de Catalunya
©Biblioteca de Catalunya. Fons Salvany
Bibliothèque Nationale de France (París)
Joan Bosch
Evelio Bulbena Estrany
Francesc Català-Roca
Centre de conservation-restauration, Conseil Général des Pyrénées-Orientales. CDCROA
Centre de Recerca i Difusió de la Imatge CRDI. Ajuntament de Girona
Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. CRBMC. Aymerich/Díaz
Pere Català i Pic. Museu d'Art Modern de Tarragona
Andrés de Mesa
Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas
Jordi Mas
©Museu Diocesà de Barcelona - Aquebisbat de Barcelona
©Museu Diocesà de Tarragona (Joan Farré)
©Museu de Lleida: diocesà i comarcal (Antoni Benavente)
©Museu de Lleida: diocesà i comarcal
©MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. 2006
Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà
Museo Nacional de Escultura. Valladolid
Pere Queralt
Regot
Marià Ribas i Bertran

Disseny i maquetació
Azúa+Ancochea scp / Narcís Comadira

Assessorament lingüístic
Traduccions Link Girona

Col·laboració científica
Projecte de Recerca Ministerio de Ciencia y Tecnologia BHA 2003-09140-C02-01/02
Grup de Recerca Generalitat de Catalunya 2005 SGR 00832

Agraïments
Laura Juanola, La Sala de Linya, Mas Les Cases de Matamargó

Impressió
Soler Tallers Gràfics, S.A.

Dipòsit legal: B. 31.312-2006
ISBN: 84-393-7103-9
© dels textos, els autors
© de les fotografies, els autors
© edició Museu d'Art de Girona, 2006
© tots els drets reservats

Portada
Detall de l'*Adoració dels pastors* de Joan Grau (Museu Comarcal de Manresa), Fotografia CRBMC Aymerich/Díaz

Solapa
Detall de la *Traça d'un retaule del Roser* atribuïda a Agustí Pujol II, MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Calveras/Mérida/Sagristà

MUSEU D'ART DE GIRONA

Direcció
Josep Manuel Rueda Torres

Conservadors
Carme Martinell, Antoni Monturiol

Administració
M. Antònia Clarà, Mont Pujolriu

Manteniment
Jaume Soler

SAP
Eva Abellí, Eduard Castany, Josep M. Cicres, Pilar Ramírez, Pere Romans, Marina Serrano

Col·laboradors
Hermínia Bas, Elena Boix, Rosa Eva Campo, Anna Moreno

Certificat núm.027240

Museu d'Art Girona

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Diputació de Girona

Bisbat Girona

Índex

11 Presentació

13 Presentació
Josep Manuel Rueda Torres

17 **Entorn de l'escultura barroca i el seu context**
Joaquim Garriga

27 **L'art del retaule: retaulers i escultors a Catalunya (1600-1777 c.)**
Joan Bosch Ballbona

59 **Els tallers d'escultura dels segles XVII-XVIII a la Catalunya Nord**
Teresa Avellí Casademont

75 **L'ocàs de la retaulistica a Catalunya (c. 1777-1808):**
el nou gust i la imposició de la norma academicista
Mariona Fernández

91 **La tècnica de l'escultura policromada:** de l'arbre a l'altar
Carles Espinalt i Castel

109 **La restauració de les obres:** procés de treball i resultat de les anàlisis
Pep Paret

119 **Métodos y procesos para el levantamiento de reconstrucción tridimensional gráfica de elementos del patrimonio cultural. La iglesia de Sant Sever de Barcelona**
Andrés de Mesa Gisbert / Joaquín Regot Marimón

127 **Estudis**

337 Bibliografia

En el marc de la commemoració del seu trentè aniversari, el Museu d'Art de Girona organitza una exposició singular i d'alt interès. I ho és per diversos motius. En primer lloc, pel fet que constitueix la primera gran revisió que es fa al nostre país del retaule d'època barroca. A través d'una de les manifestacions escultòriques més genuïnes del seu temps, en efecte, podem descobrir una realitat artística poc coneguda i aprofundir en el coneixement de l'imaginari col·lectiu dels segles XVII i XVIII. La mostra és interessant, així mateix, perquè el conjunt de les obres que la componen abraça un ampli arc del territori català —Lleida, Solsona, Tarragona, Reus, Santes Creus, Manresa, Mataró, Barcelona, Girona—, amb peces procedents de museus, esglésies i arxius. I ho és també, finalment, per la tasca cabdal que ha dut a terme el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, vinculat al Departament de Cultura de la Generalitat, a fi de presentar-ne els continguts en les millors condicions, unint així, un cop més, restauració i exhibició per difondre el patrimoni i fer-lo accessible a tothom.

Les imatges incloses en aquests retaules, tan freqüents en el nostre patrimoni religiós, feien de mitjanceres entre les societats de l'època moderna i la percepció que els seus habitants tenien del més enllà. L'Església va posar al servei de la propagació de la fe un art que era popular en les idees i les formes, però que no deixava d'emprar un llenguatge escollit i elevat.

Amb aquest recorregut pel nostre patrimoni artístic assistim al testimoni gràfic d'una època i d'unes creences. L'art del retaule, expressió d'art popular i, alhora, carregat de simbolisme, constitueix un gran espectacle iconogràfic. Us convido, doncs, a visitar una exposició que projecta el Museu d'Art de Girona més enllà de l'àmbit que li és habitual, i a descobrir o redescobrir un fragment valuós del nostre passat històric i artístic.

Ferran Mascarell
Conseller de Cultura

Alba daurada és, sense dubte, una de les produccions expogràfiques més ambicioses que mai s'ha plantejat el Museu d'Art de Girona. Aquest caràcter extraordinari de l'exposició que ara presentem ha estat precisament el que ens ha decidit a incloure-la dins la programació del 30è aniversari del Museu.

Les dificultats per a la seva realització han estat moltes. I probablement haurien estat insalvables per al Museu si no haguéssim tingut la inapreciable col·laboració del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya. També ha estat decisiu el suport de la Direcció General de Patrimoni Cultural i del Servei de Publicacions del Departament de Cultura. En aquesta línia, no podem oblidar la bona predisposició de les parròquies, els museus i els ajuntaments col·laboradors, com els d'Espirà de Conflent i Latour de Carol, a la Catalunya Nord, que ens han deixat obres i, d'aquesta manera, han fet possible que el Museu mostrés la millor selecció de talla de la nostra retaulística barroca. Especialment interessant és la presència de peces de la Catalunya Nord, car durant una bona part del segle XVII aquests territoris encara van formar part del mateix país i els artistes travessaven l'Albera vers una i altra direcció amb freqüència.

Amb aquesta exposició, el Museu d'Art vol fer sortir a la llum un art de gust popular, lligat a una religiositat profunda, que durant molts anys va arrelar a les nostres comunitats i parròquies. Potser ha estat precisament el tarannà popular d'aquest art i el gust pel dramatisme, la teatralitat i, en definitiva, l'escenografia tan típic de la Contrareforma allò que l'ha mantingut allunyat dels circuits cultes i elitistes que es mouen al voltant dels nostres museus d'art. La producció barroca va arribar fins al racó més recòndit del nostre país, però dins aquesta producció de caire popular van excel·lir un bon nombre d'artistes i obres que el visitant trobarà representats en l'exposició que presentem aquí.

És curiós constatar com, sovint, parlem d'arts nacionals (el romànic, el gòtic, el modernisme, el noucentisme) i sempre solem oblidar el barroc. Probablement la raó rau en el fet que, en bona mesura, les obres enquadrades en aquest estil no van ser encarregades per les nostres elits, sinó per petites comunitats i parròquies, sovint rurals, que empenyoraven els seus estalvis i encarregaven les peces als millors artistes del moment. La circumstància que els comitents no fossin les grans famílies del país ni les grans institucions, juntament amb la seva base popular, ha fet caure en l'oblit aquest art, que si bé va produir abundants obres mediocres, també en va generar altres d'excel·lents amb un nivell comparable al de la talla barroca d'altres països, que ha estat reconeguda universalment.

Amb motiu de la commemoració dels trenta anys de la signatura del conveni d'arrendament del Palau Episcopal, el Museu d'Art ha volgut afrontar una exposició d'abast nacional, malgrat que l'àmbit d'acció territorial que estableix el seu pla estratègic és, pròpiament, la regió de Girona. De fet, aquesta vocació de tenir presència més enllà de les nostres comarques s'ha palesat ja en altres exposicions d'àmbit nacional, com ara *El llegat del pop art català* o *L'Estampa Popular*. Ara bé, cap d'aquestes mostres no va representar el repte que ha suposat *Alba daurada*, molt més complexa de realitzar (restauracions, transports, desmuntatges i muntatges de talles de retaules...). En definitiva, portar a casa nostra aquestes obres, algunes de grans dimensions, ha estat un repte important per a nosaltres.

Creiem fermament que, a més a més de la seva tasca territorial, el nostre Museu pot fer aportacions de pes a l'art català, ja sigui a partir de visions reivindicatives o per mitjà de revisions històriques. El Museu, d'altra banda, tampoc no renuncia a donar a conèixer, ocasionalment, l'art dels nostres artistes contemporanis.

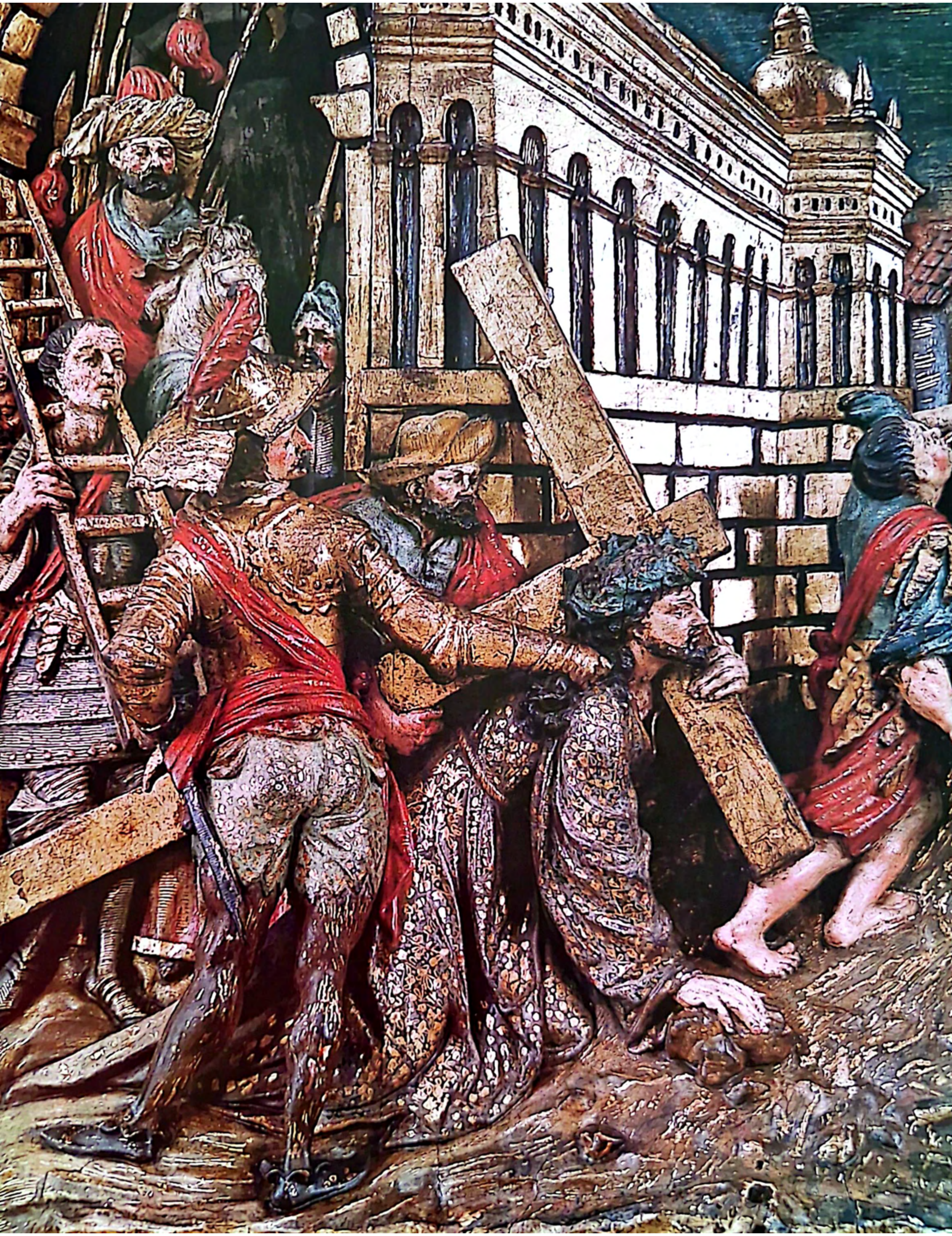
Esperem que el nostre esforç contribueixi a fer més visible aquest art ignorat. En aquest sentit, la direcció del comissari, el Dr. Joan Bosch, ha estat concloent per reafirmar aquesta intenció. La nostra voluntat és, en definitiva, aconseguir que la visualització i el reconeixement de la talla barroca no siguin una efímera flor de primavera.

L'exposició s'acompanya amb un complet i elaborat catàleg raonat que, per la qualitat de la recerca encarregada, esdevindrà imprescindible per als especialistes de l'art d'aquest període, injustament menystingut.

Per enriquir la mostra, a més a més, hem preparat un petit llibre de visita familiar i un cicle de música barroca.

Des d'aquí vull manifestar el meu agraïment a totes les persones (i són moltes, com podeu comprovar en els crèdits d'aquest catàleg) que han fet possible l'exposició.

JOSEP MANUEL RUEDA TORRES
Director del Museu d'Art de Girona



Retaule major de Sant Sever de Barcelona. Fotografia Andrés de Mesa.

Entorn de l'escultura barroca i el seu context

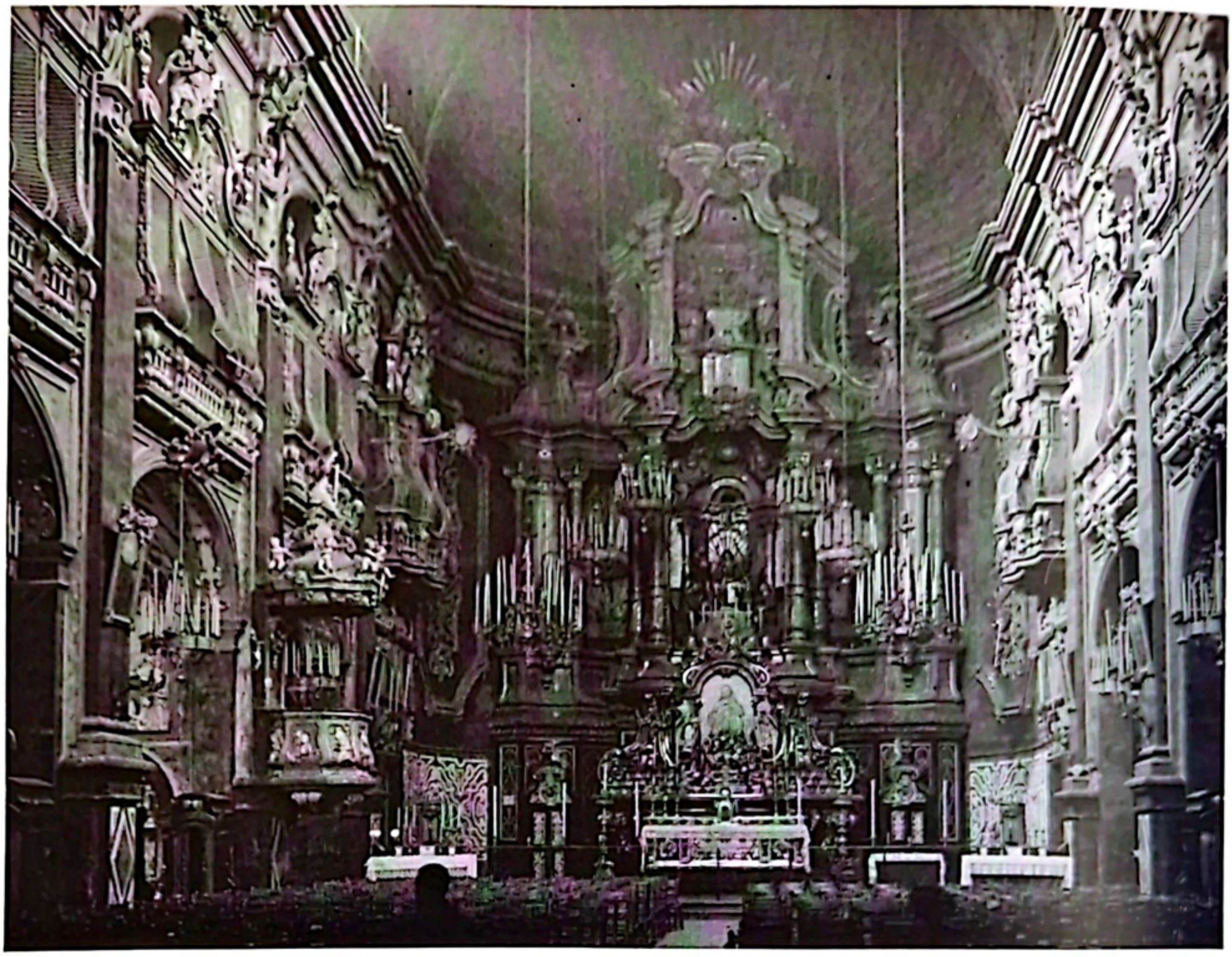
Joaquim Garriga

I

D'entrada i sense preàmbuls, cal subratllar que l'exposició *Alba daurada*, del Museu d'Art de Girona (Md'A), és una exposició necessària. Ho és, com a mínim, perquè fins avui encara no s'havia proposat mai una mirada de conjunt a una de les produccions més significatives i brillants de la història artística del país: els retaules barrocs. Pot semblar estrany, i ho semblaria sobretot a un foraster, però és la primera vegada —ara, l'any 2006 i al Md'A— que el protagonisme específic d'una «mostra» es dedica a uns artífexs i a un tipus d'obres que caldria comptar entre les creacions més importants de l'època moderna a Catalunya; a un gènere de manufactura sumptuària i simbòlica que, al llarg de més de dos segles, va presidir la vida quotidiana i festiva dels nostres avantpassats —en constituïa el seu paisatge bàsic, alhora físic i espiritual, visual i religiós, cultural i monumental—; a la manufactura artística que va centrar la major part de l'activitat dels tallers d'escultors, però també de dauradors i pintors, d'arreu del territori; a una obra col·lectiva que absorbí quantitats ingents de recursos financers i que implicà una complexa xarxa de relacions humanes; és a dir, a uns objectes d'un valor singular que constitueixen un dels paràmetres més eloqüents de la prosperitat econòmica i del dinamisme social de les nostres comunitats urbanes i rurals.

Les mateixes institucions públiques de la Catalunya democràtica que tenen capacitat d'intervenció en la cultura social —sense comptar ara les entitats privades, ni la iniciativa comercial dels particulars— i que, any rere any, han dedicat un esforç i uns pressupostos molt consistents a difondre la producció dels pintors i escultors més variats, que han programat i finançat innumerables exposicions per exhibir l'obra d'artistes i artistets de tota mena, autòctons o forasters, d'entitat cultural més o menys significativa —sense excloure'n mediocritats ni irrellevàncies—, aquestes mateixes institucions encara no havien considerat mai la conveniència de promoure entre els ciutadans el coneixement de les arts del país a l'edat moderna i, en particular, el coneixement de l'escultura i la retaulística barroques, que són una porció fonamental del nostre patrimoni historicoartístic i de la nostra tradició cultural. Celebrem, doncs, aquesta decisió del Md'A de patrocinar la mostra *Alba daurada*, perquè podria significar que, per fi, l'Administració pública també reflexiona i es replanteja, ni que sigui tímidament, el sentit i la jerarquia de les seves activitats. L'absència —inexplicable, si no és per mera inèrcia i deixadesa— de la producció artística del període mal anomenat de la «Decadència» en les iniciatives i els programes nacionals i locals de difusió del patrimoni històric s'hauria de corregir enèrgicament, i com més aviat millor. Aquesta llacuna no hauria de gravitar indefinidament sobre l'horitzó de la cultura col·lectiva.

És evident que no es poden resoldre i eixugar en un dia tots els dèficits d'una transmissió i explicació del llegat cultural construïdes a batzegades en els segles XIX i XX, a través d'una llarga peripècia d'interrupcions traumàtiques, de devastació material i intel·lectual —sense descomptar-ne el raquitisme moral—, de canvis radicals de direcció, de vacil·lacions i de complexos. Ara, d'un quart de segle ençà —des de l'autonomia del 1979—, tenim una nova oportunitat de reconstrucció del llegat històric, bé que encara molt condicionada i, en tot cas, massa desaprofitada, que conviu amb massa pulsions de protagonisme personal i amb massa divisions tribals



Interior de l'església de Betlem de Barcelona, destruït el 1936. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

i botiguetes familiars. Tanmateix, les baules i la consistència de la tradició cultural perviuen esplèndidament i, per poc que n'esventem la capa de cendres i tinguem la curiositat d'explorar-les, emergeixen de seguida amb nitidesa. No costa gaire adonar-se que, en el camp de la història de l'art, va prendre el relleu i va assentar els fonaments moderns d'aquesta tradició la mateixa generació «noucentista» que, durant l'etapa de la Generalitat republicana, definí amb clarividència i ambició el programa del Museu [Nacional] d'Art de Catalunya, inaugurat el 1934. El Museu, format a partir de les obres ja relativament estudiades i conegudes del patrimoni «del nostre art medieval», a les quals s'associaven «la pintura i l'escultura catalanes de la Renaixença», fou concebut i dissenyat com l'esquelet que aleshores era possible confegir del llegat historicoartístic nacional: «com una síntesi coherent del que ha estat i del que és l'art català», en paraules de Pere Coromines (1870-1939), que en aquell moment presidia la Junta de Museus. Ara bé, Coromines també va voler manifestar explícitament, en el discurs previst per a la inauguració solemne del Museu, el 7 d'octubre del 1934 —inauguració que fou ajornada, com és sabut—, la consciència que es tractava d'un esquelet encara incomplet. Que, per les llacunes de la recerca artística acumulada fins aleshores i, en definitiva, per la manca d'informacions i de coneixements a l'abast, el Museu deixava al descobert un buit clamorós de tres segles, del XVI al XVIII, és a dir, els corresponents a l'edat moderna —al període del Renaixement i del Barroc, en l'actual llenguatge a l'ús—; un buit que en el futur hauria de ser completat. Paga la pena que recordem exactament la reflexió que el president de la Junta de Museus feia el 1934 en presentar a la ciutadania i a les autoritats un museu flamant i esplèndid, motiu de ben legítim orgull:

Vista de l'església de Betlem de Barcelona durant els anys 1936-1939.
Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

«No heu de veure aquesta obra [el Museu d'Art de Catalunya], però, com una cosa completa i acabada. Entre els quatrecentistes catalans, que són una bella revelació del nostre Museu, i l'esclat de la nostra Renaixença vuitcentista, que hi té una representació abundosa, resta un període en blanc: el dels tres segles que veieren les esplendideses de l'art barroc entès amb l'amplitud que li donen els arqueòlegs alemanys. De la història del barroquisme a Catalunya poca cosa en sabem i no trobareu aquí d'aquest art més que alguna escadussera i encara mal compresa manifestació, com la d'aquest desconcertant Viladomat, que no podem considerar com un llamp que solca les tenebres. Es tracta de tres segles de la nostra decadència que cal estudiar, perquè les poques figures d'aquell temps que emergeixen d'un injust oblit ens permeten d'esperar que hi hagi belles descobertes a fer, i que el Museu d'Art de Catalunya haurà d'enriquir-se amb noves i avui insospitades valors, quan els nostres barrocs vinguin a ocupar el seu lloc en aquest Panteó de la nostra cultura.»[1]

Malauradament, la lucidesa i l'empenta de Pere Coromines i de la Junta de Museus de la Generalitat republicana han tingut un seguici institucional, en la Catalunya democràtica, enormement lleu o alentit —si no nul, en la pràctica—. El mateix seguici, si fa no fa, que n'han fet els individus i grups amb posicions de lideratge o d'influència significatives en l'opinió pública, almenys en la més notòria i publicitada. En definitiva, ni les institucions de les administracions catalanes dels últims trenta anys ni tampoc els altres sectors amb algun protagonisme intel·lectual o tècnic en el disseny de polítiques per al patrimoni historicoartístic del país no han acreditat una perspicàcia, ni una ambició, ni una autoritat moral d'una volada mínimament equivalents a les del projecte del 1934. No només han quedat enrere respecte del nivell d'integritat que Coromines i l'antiga Junta de Museus auguraven per al futur Museu [Nacional] d'Art de Catalunya, sinó també respecte de la voluntat programàtica d'un estudi científic que hauria de permetre'ns conèixer aquell període de tres segles «en blanc».

L'exposició *Alba daurada* del Md'A respon a una necessitat estricta, igualment, en aquest sentit de conèixer un període encara ignorat. De fet, des del 1934 ha plogut molt, com se sol dir. D'una banda, han passat fets d'una transcendència descomunal, com el cataclisme de la Guerra Civil del 1936-1939, que va entrar a sang i foc per quasi totes les esglésies del país i va aniquilar la immensíssima majoria dels retaules; el frenesí destructiu va estalviar un nombre d'exemplars del període barroc realment irrisori, en proporció al formidable patrimoni que se n'havia preservat fins al 1936. Tanmateix, es tracta d'un residu preciós, perquè, sumat al grup no gaire més abundant dels fragments conservats, però també al volum tan ric i variat de retaules tothora existents a la Catalunya d'administració francesa —allí la Revolució del 1790 els va expropiar, en comptes de cremar-los—, al capdavall podem disposar d'un reduït conjunt d'obres que esdevé fonamental, si més no, per dur a terme un estudi científic de la retaulística barroca i dels seus autors. La referència material insubstituïble dels exemplars conservats, flanquejada a més per la utilíssima documentació fotogràfica d'obres perdudes el 1936 que acullen moltes

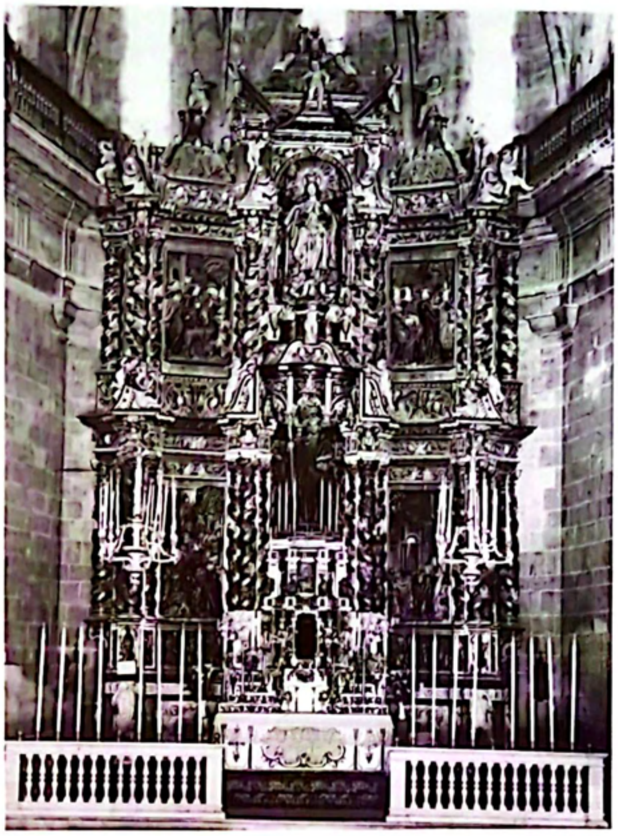
iconoteques, ens pot permetre l'exploració o l'establiment ferm de relacions àmplies i substancioses amb les notícies documentals exhumades dels arxius. La destrucció massiva i sistemàtica dels retaules, doncs, només podria enganyar aquells frívols o pseudoingenus que pressuposen que si una cosa no s'ha conservat per als seus ulls, o melic, vol dir que no ha existit mai o que no val la pena d'ocupar-se'n. Al capdavall, convindrà reconèixer que queda encara un vastíssim camp obert per córrer, que la informació sobre l'escultura i la retaulística barroques —o sobre les arts del període modern, en general— susceptible de ser obtinguda a través d'una investigació mitjanament rigorosa i esforçada resulta, en la pràctica, immensa, inacabable. És clar que cal posar-s'hi i fer la feina.

Mostra inequívoca d'això és el coneixement tan significatiu de l'escultura barroca que posseïm avui, a setanta anys de distància de la reflexió de Pere Coromines, i això, no obstant la reducció a cendra de quasi tot el patrimoni retaulístic en la Guerra Civil del 1936. D'entrada, hem d'agrair l'arrencada inicial i decisiva d'aquest coneixement a les recerques de Cèsar Martinell (1888-1973), que en va bastir uns fonaments compactes i resolutius amb la publicació dels tres volums de l'*Arquitectura i escultura barroques a Catalunya* (1959-1963), entre altres estudis. Martinell, baula d'enllaç amb la generació de Coromines i testimoni desolat de la devastació general del 1936, serví de mestratge i d'estímul als estudiosos de les generacions successives i, en realitat, a tots els historiadors de la segona meitat del segle XX que s'han ocupat de l'art barroc, quan l'anàlisi directa de les obres ja només era possible en casos comptadíssims. Els treballs de Martinell es mantenen tothora com un referent obligat, però les aportacions d'alguns contemporanis seus en la postguerra i dels seus successors fins avui mateix —el detall dels quals aquí hem d'obviar, bé que la bibliografia i el contingut del present catàleg en deixen àmplia constància—, han dilatat, aprofundit i ramificat substancialment les informacions que ara ens consten sobre la producció retaulística considerada: els seus promotors, els seus artífexs, els seus models i transformacions, els seus processos de disseny i d'execució, la seva funcionalitat i el seu sentit religiós i simbòlic...

Aquest complex de recerques no ha arribat encara al gran públic, ni tan sols als ciutadans més instruïts i preparats o als més interessats en la història artística i cultural del país i en els valors del seu patrimoni. Per donar compte, sintèticament, d'una part important de la situació dels coneixements actuals, i també per confrontar-los amb un horitzó d'estudis més dens —italià, hispànic, europeu—, calia oferir una exposició com *Alba daurada*, del Md'A. Calia que un públic ampli i heterogeni de persones conscients, de formació variada —més enllà del cercle estricte dels especialistes—, tingués accés a un panorama complet, bé que necessàriament simplificat, dels treballs d'escultura que poblaven els retaules barrocs. Que aquest públic pogués establir un contacte immediat amb alguns dels escultors i policromadors més significatius del període, que pogués percebre sense obstacles tant l'obra d'aquells que representen els nivells estàndard de l'ofici com la dels que n'acrediten nivells d'excel·lència. El públic més preparat i culte hauria de començar a distingir i apreciar la qualitat de les obres d'Agustí Pujol, d'Andreu Sala, de Joan Roig II, de Pere Costa, de Lluís Bonifàs, de Ramon Amadeu, etc.; a reconèixer-la i a familiaritzar-s'hi. Ja és hora de trencar el cercle viciós del desconeixement i la desinformació, que porten a la desafecció i a l'oblit, o a la simple negació de l'existència. De passada, potser tindria efectes refrescants i benèfics una reflexió reposada sobre el programa de reconstrucció de la història artística que van dissenyar els creadors del Museu [Nacional] d'Art de Catalunya del 1934, un programa dallat pel trauma de la Guerra Civil i deixat en abandó, sense sutura, però avui encara no substituït.

II

A més de necessària, *Alba daurada* és una exposició complexa, que reclama a tots els qui la visiten un suplement d'esforç i de concentració. I això, per una raó fonamental: per la impossibilitat de mostrar en la seva entitat exacta les «obres» de veritat, que són els «retaules», si no és a través d'un minúscul retall d'aquestes obres, és a dir, d'algun relleu o imatge que en provingui. El factor de complexitat que assenyalem el comparteixen moltes altres exposicions —aquelles que també es caracteritzen per l'exigència ineludible de mostrar una part pel tot, un fragment pel conjunt—, però això no ens estalvia pas de remarcar-lo com un tret peculiar d'*Alba daurada*. En efecte, les



Retaule major de Sant Julià de l'Arboç del Penedès, destruït el 1936. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Verge de la Mercè. Retaule de sant Pere Nolasc de la catedral de Barcelona. Fotografia Joan Bosch.

talles escultòriques que exposem aquí, en comptes d'objectes íntegres, són només un petit fragment de l'objecte artístic real i complet que, tanmateix, pretenen evocar, és a dir, el conjunt del retaule. Per això, en contemplar una imatge o una escena en relleu hauríem de tenir sempre present la unitat de la qual formaven part i s'han extret, el complex retaulístic; en definitiva, si fos possible n'hauríem de restituir sempre el record, almenys a través d'una fotografia.

Convindria, doncs, que no contempléssim ni consideréssim tal o tal altra escultura, tal o tal altre relleu, com a obres amb entitat i valor complets per si mateixes, com si, en la seva individualitat, haguessin estat concebudes i realitzades amb la finalitat de resultar obres acabades i autònomes; això introduiria una equivocació greu de plantejament que distorsionaria els nostres judicis i percepcions. Al contrari, el disseny i l'execució de la imatge o del relleu en qüestió depenen i s'expliquen —absolutament, exclusivament, del principi a la fi del seu procés d'elaboració— per la posició precisa que ocupen en el conjunt retaulístic, per la relació o xarxa de relacions que mantenen amb la resta d'escultures i d'elements d'aquell conjunt. I encara que, impròpiament i per comoditat de llenguatge, puguem designar aquestes imatges i relleus amb el terme *obra*, no hauríem d'oblidar que, en sentit estricte, es tracta només de «parts d'una obra», de «fragments» o «retalls» sectorials. L'«obra» veritable, allò que constitueix l'objectiu pretès pels promotors i pels artífexs que la van crear, allò que tots consideraven subjecte d'unitat i d'integritat —des de la fase projectual fins a la seva culminació material, i fos quina fos en cada cas la idea vigent o la consciència d'unitat i d'integritat—, allò que, en definitiva, justificava la subordinació més plena de qualsevol part o sector i de qualsevol altre element era —i ha de ser tothora per a nosaltres— el «retaule».

També hauríem de remarcar, d'entrada, una segona especificitat essencial d'*Alba daurada* que ja posa de manifest el mateix títol de la mostra i que, en tot cas, el

Sant Ramon de Penyafort amb sant Pere Nolasc. Retaule de sant Pere Nolasc de la catedral de Barcelona. Fotografia Joan Bosch.

visitant farà bé de no perdre mai de vista: les obres exposades —els fragments de retaule, siguin imatges o relleus— són talles de fusta d'alba successivament daurades i policromades. Això vol dir que, com el mateix conjunt retaulístic, el procés d'elaboració de tots els treballs escultòrics, fossin imatges exemptes o plafons de relleu, implicava dues fases operatives, clarament diferenciades i separades en el temps, que eren responsabilitat de dos tipus diferents d'artífexs: l'escultor o imaginaire i el pintor-daurador. Notem, a més, que la separació de temps entre les dues fases podia ser enorme, per raons econòmiques o d'altra mena: a vegades hi hagué una distància de vint, seixanta o més anys. En tot cas, una talla, tal com l'escultor la deixava enllestida, era una obra encara incompleta i a mig fer. Mai ningú, ni el mateix escultor, no la considerava «acabada» fins que el pintor-daurador no l'havia revestit amb l'esclat rutilant dels ors i la policromia.

En aquest sentit, convindria que ens esforcéssim a mirar les obres exposades, com a obres històriques que són, no només amb els ulls de la nostra actualitat, sinó també amb els ulls de l'època —amb la mirada, el coneixement i les escales de valor dels autors dels segles XVII-XVIII i del seu públic— i, per tant, que no les dissociéssim dels paràmetres artístics i de les funcions que, en la societat d'origen, en van presidir la creació. En definitiva, la nostra avaluació de l'escultura retaulística del barroc no s'hauria de sostreure del context de producció i de recepció que li era propi, perquè això equivaldria a renunciar a la seva comprensió efectiva. No seria raonable que ens limitéssim a contemplar les talles d'*Alba daurada* aplicant criteris i paràmetres estrictament contemporanis, com si les escultures consistissin en meres formes plàstiques disposades en l'espai amb valor autònom —a la manera d'un objecte abstracte que, d'altra banda, ha estat dissenyat i acabat per un únic autor—, perquè aquest no és el cas de les produccions que tractem. Unes produccions que, amb independència del seu resultat qualitatiu més alt o més modest, han estat concebudes per contribuir a la composició d'un conjunt sovint molt complex i monumental, amb un significat figuratiu i simbòlic irreductible i amb un valor associat a un segon procés successiu i ben diferent —la policromia—, aplicat per un altre artífex.

El segon responsable de l'escultura que contemplem, el pintor que s'ocupà del procés de dauradura i policromia —sovint a molts anys de distància de la talla, com dèiem—, podia complementar amb enginy i sensibilitat el treball de l'imaginaire, amb una bona integració en el sentit de les formes i en els accidents i les gradacions més subtils del seu relleu. Però també podia recobrir la talla amb un revestiment estrany i dissociat, com un efecte —o un efectisme— independent dels relleus escultòrics, dels seus volums i plans de profunditat. I això, amb independència del nivell de qualitat o destresa estricte que acredités en l'ofici de daurador. Al capdavall, el pintor-daurador podia servir o millorar els afanys de l'escultor, o bé empitjorar-los i fins i tot desgraciar-los irremissiblement. Haurem de remarcar, doncs, que l'aplicació de la policromia a vegades ha ressaltat les qualitats d'una obra i n'ha dissimulat o maquillat els defectes, però a vegades també observarem tot el contrari. I eventualment, encara, ens toparem amb casos de «dissonàncies» d'estil entre la

talla i la policromia d'una mateixa escultura, a causa de l'excessiva distància cronològica entre l'acabament del treball de l'escultor i la intervenció del pintor-daurador —quan aquesta manifesta canvis significatius o una evolució molt notòria de les modalitats tècniques, estètiques o de gust respecte a la policromia que s'aplicava en el moment en què fou enllestida l'escultura—.

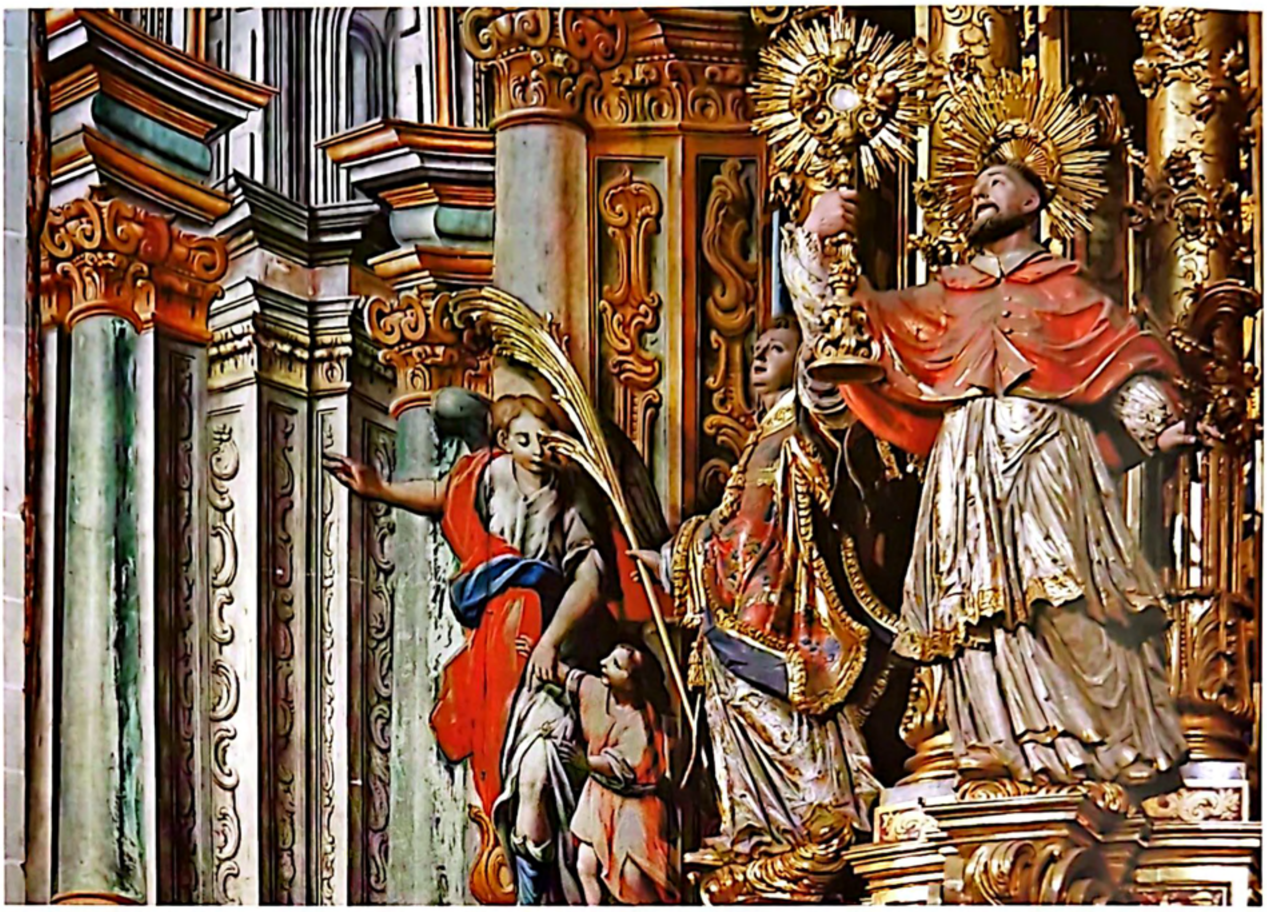
El paper dels pintors-dauradors, que era decisiu no solament en el procés de producció del retaule i en el seu cost, sinó també per al seu resultat final —a fi i efecte que es correspongués amb les expectatives dels seus promotors i, en general, del seu públic—, esdevé igualment decisiu en la nostra recepció actual de l'obra. De fet, en l'aspecte global de les escultures tal com les percebem i avaluem, l'impacte de la policromia hi té una incidència determinant, unes vegades en benefici i altres en detriment dels valors plàstics estrictes de la talla. De tota manera, cal afegir a això que, no obstant la importància reconeguda dels pintors-dauradors en la història artística de l'època moderna i, en particular, del període barroc, a Catalunya el seu treball encara no ha estat objecte de recerques i d'estudis específics mínimament proporcionats a la consistència de la seva activitat. Potser ha contribuït a aquesta llacuna l'actitud de mimetisme envers altres tradicions i models historiogràfics, com l'italià, o bé el predomini prejudicial d'unes categories d'estudi en contra d'altres, per inèrcia, o bé un complex d'altres raons que ara no és el cas d'explorar. Sigui com vulgui, avui tenim un coneixement encara molt escàs i superficial dels pintors-dauradors del país —al contrari que en altres indrets de l'Estat espanyol, que disposen d'una tradició historiogràfica consolidada sobre el tema—, bé que, com es desprendrà d'algunes col·laboracions del catàleg d'*Alba daurada*, sembla que en aquest aspecte ja comencem a sortir de les beceroles i a encarrilar bé el camí.

III

Convé destacar, a part, un últim factor d'aquesta complexitat en la mostra *Alba daurada* a la qual fèiem referència, per tal que el visitant cerqui de compensar els evidents límits expositius amb un suplement de reflexió i d'imaginació. Es tracta de l'ambició de totalitat artística i perceptiva implícita en el retaule barroc avançat —de final del segle XVII i, sobretot, del segle XVIII—, un aspecte que enllaça tant amb la idea d'una escultura daurada i policromada com amb la de l'escultura en tant que conjunt retaulístic, però que les supera amb escreix per acostar-se al concepte d'«ambient» global.

La pretensió de totalitat arrela i deriva del procés cinccentista de monumentalització de l'estructura tipològica dels retaules, habitualment poblats per compartiments de pintura, fins a la ràpida preferència per l'escultura —pels plafons de relleu, a més de les imatges exemptes de les fornícules— que emergeix al llindar del sis-cents. L'antic moble d'altar, adaptat a un esquema arquitectònic general que a mitjan segle XVI s'identificà amb models del classicisme romà importat d'Itàlia, es transformaria amb celeritat en una pantalla gegantina que integrava el mateix altar, en una fàbrica litúrgica formidable desplegada per tota l'amplada i l'altura de la capçalera de la capella fins a atènyer gairebé l'intradós de la volta. Aquesta estructura imposant adoptà d'entrada un disseny reticular d'andanes o cossos superposats, dividits verticalment per carrers, a fi d'allotjar amb l'ordre compositiu previst els diversos nuclis figuratius del seu programa iconogràfic. Així, el retaule barroc, que partia del disseny quadriculat cinccentista, n'heretà també, de bon començament, els aspectes d'ambigüitat visual que el caracteritzaven. Com a objecte arquitectònic i moble d'altar, rebé una composició rigorosament unitària que preveia o, en tot cas, pressuposava una percepció visual també unitària. Però com a suport iconogràfic, la retícula retaulística contenia nombrosos nuclis o compartiments figuratius independents, cadascun dels quals construït segons una posició particular i autònoma, tant en el sentit del punt de vista com del nivell de l'horitzó; aleshores, una restitució visual unitària de la figuració d'aquell conjunt hauria resultat impossible, per definició, per a qualsevol que observés el retaule des de qualsevol punt de l'edifici que el contenia.

Amb tot, l'estructura retaulística evolucionà en doble direcció de reduir dràsticament el nombre de nuclis figuratius i de destacar-ne poderosament un nucli central, fins al punt que l'ambigüitat perceptiva del conjunt quedà eliminada en un grau molt considerable: la unitat visual de la composició figurativa del retaule acabà coincidint, o gairebé, amb la composició unitària del seu disseny arquitectònic. Aquesta unifi-



Retaule major del santuari del Miracle (detall). Fotografia Andrés de Mesa.

cació substancial de tots els sectors i elements del retaule, prou manifesta en la configuració de l'obra mateixa i en la percepció de qualsevol observador, podria remetre fàcilment a la difusió dels criteris italians lligats a la cultura perspectiva. En concret, respondria a la tradició constructiva de la imatge —de la *pala* d'altar o retaule, entesa com a imatge— mitjançant la unitat òptica que li pertoca segons el camp visual i la posició d'un observador situat davant seu.

Però la composició òpticament unitària de l'obra retaulística en atenció als seus observadors, combinada amb una voluntat persistent d'efectisme, riquesa i espectacularitat, va conduir ben aviat a noves vies de transformació, més ambicioses i globals —la creació d'ambients, com dèiem—, que també traeixen remotes vinculacions italianes. O, si més no, seria legítima la interpretació que possiblement deriven d'una idea generada a partir de l'impacte extraordinari d'algunes obres de Gian Lorenzo Bernini —i, en primer lloc, de la *Transverberació de santa Teresa* de la capella Cornaro, a l'església romana de Santa Maria della Vittoria (1645-1652): un grup escultòric, enginyosament il·luminat com una boca d'escenari teatral, que és l'epicentre d'un complex figuratiu materialment estès a tota la capella. Bernini sabé conjuminar-hi amb desimboltura l'espai arquitectònic i l'escultura, els relleus de marbre i d'estuc, la pintura i els materials policroms, orquestrant tots els recursos en una unitat visual centrada en el nucli figuratiu de l'altar. L'admirable síntesi o fusió harmonitzada de tècniques i de llenguatges artístics —l'anomenat *bel composto* berninià—[2] es posava al servei d'una única representació escenogràfica i d'una emotivitat abassegadora que submergia els espectadors en un estat d'exaltació perceptiva general.

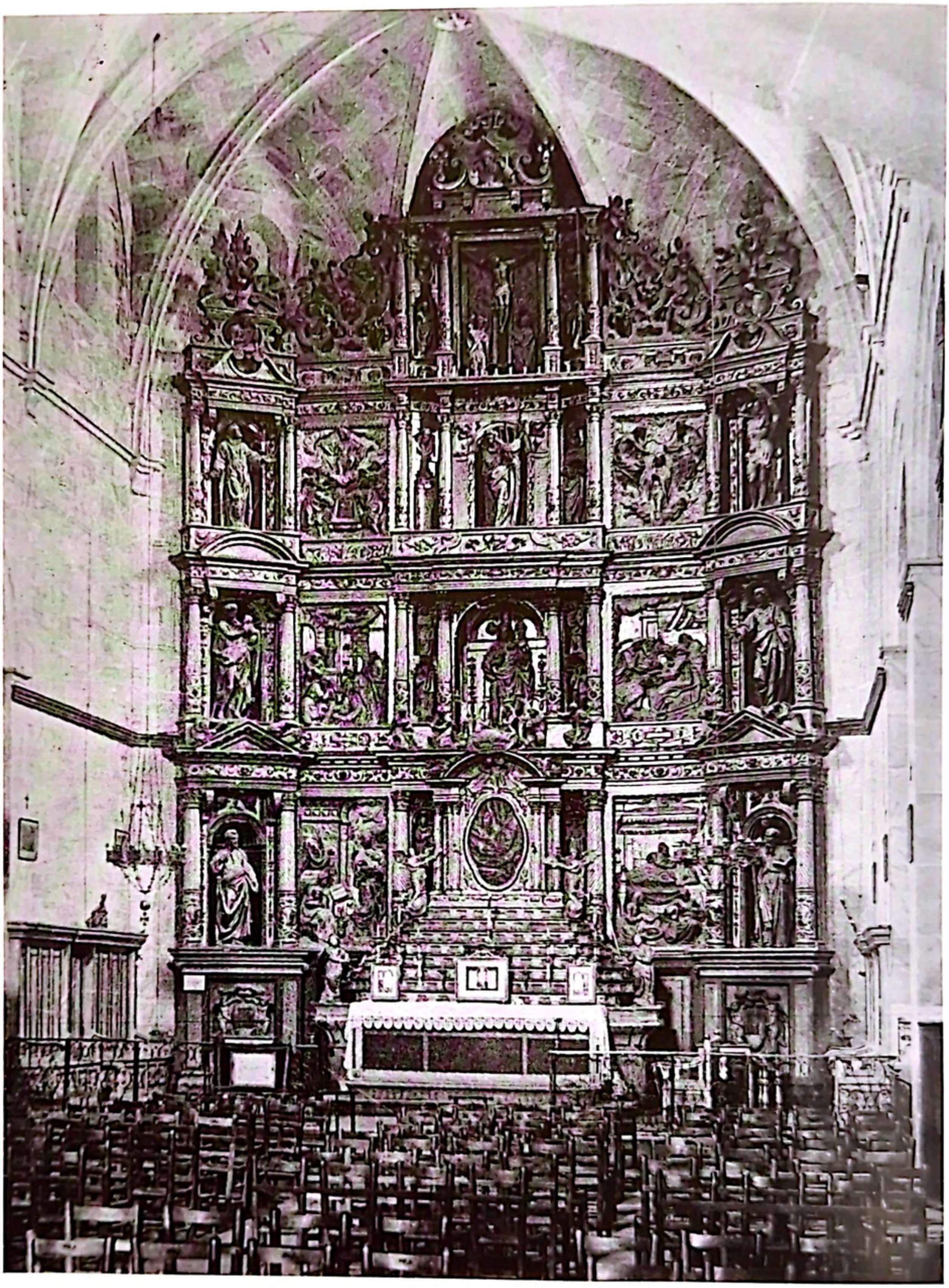
Algun ressò llunyà d'aquesta combinació orquestral italiana de gèneres i de recursos artístics per formar conjunts impactants i teatrals, el podem retrobar en no pocs retaules catalans del segle XVIII, que involu-

cren l'espai arquitectònic del seu entorn i l'envaeixen amb copioses prolongacions pictòriques i ornamentals. L'exemple de grans estructures retaulístiques del set-cents, com la del santuari del Miracle de Riner, amb l'escenogràfica dilatació il·lusionista dels seus flancs projectada sobre els murs de l'edifici, ens introdueix en l'ambiciós programa d'aquells escultors que cercaven crear ambients a l'interior dels quals els observadors sentissin una commoció visual i sensorial completa.

L'esclat d'aquests grans conjunts de la cultura barroca, que incorporen materials i tècniques variats amb l'objectiu de construir ambients iconogràfics i decoratius complets i unitaris, és impossible d'il·lustrar en una exposició de les dimensions d'*Alba daurada*. Per això, hem hagut de recórrer a una col·laboració especial que permetés suggerir als visitants de la mostra, amb un exemple diàfan, aquest component unitari i global —d'expansió «ambiental»— que caracteritza molts conjunts retaulístics del set-cents. Hem demanat, doncs, la col·laboració d'uns amics de la Universitat Politècnica de Catalunya —de l'ETSAB i de l'EPSEB—, els quals han respost generosament amb un treball singular i tècnicament punter: un aixecament tridimensional amb escàner làser, d'un interès científic excepcional, que ells mateixos expliquen en un apartat del present catàleg. En realitat, el seu treball ha anat molt més enllà de la simple il·lustració d'un retaule en el seu context arquitectònic, pictòric i ornamental, i fins i tot de la il·lustració d'un ambient artístic total a la manera d'un *bel composto* berninià, sigui dit amb totes les precaucions del cas. Precisem que les il·lustracions provenen d'un exemple especialment adequat: el retaule i l'església de Sant Sever de Barcelona, un dels raríssims conjunts originals del segle XVIII, de construcció unitària, que van sobreviure a la follia destructiva del 1936 i que s'han conservat intactes fins avui. L'aparell gràfic que reconstrueix el retaule a l'interior de l'església de Sant Sever registra una informació exhaustiva de les seves característiques formals i mètriques, amb una precisió altíssima i en tres dimensions. El potentíssim sistema de representació permet mostrar de cop en tota la seva varietat i detall el conjunt retaulístic de Sant Sever, però també la seva continuïtat pictòrica i les seves relacions amb l'espai de la capçalera i amb l'equipament decoratiu que l'acompanya. Igualment, fa visible el seu diàleg amb la configuració de la nau, amb les capelles i els retaules menors, amb la textura i el cromatisme de les superfícies dels murs i les voltes, amb la resta del mobiliari i amb l'ornamentació de l'espai general. Probablement trobaríem pocs sistemes més eficaços i suggestius que aquesta reconstrucció gràfica tridimensional i mètrica per orientar-nos en la riquesa d'aspectes de l'escultura barroca i en la complexitat de les connexions que aquesta estableix amb el seu entorn.

[1] COROMINES, Pere: *Inauguració del Museu d'Art de Catalunya. Parc de Montjuïc*, Junta de Museus de Barcelona, 7 d'octubre del 1934, p. 4-5

[2] BALDINUCCI, Filippo: *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino* (Florència, 1682), S. S. Ludovici, Milà, 1948, p. 140: «È concetto molto universale ch'egli sia stato il primo che abbia tentato di unire l'architettura colla scultura e pittura in tal modo, che di tutte se facesse un bel composto».



Retaule major de Santa Maria de Martorell, destruït el 1936.
Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

L'art del retaule: retaulers i escultors a Catalunya (1600-1777 *c.*)

Joan Bosch Ballbona

L'exposició del Md'A proposa al visitant una estada en una de les regions més desconegudes de la història de l'art a Catalunya, la de la retaulística. Hi trobarà algunes de les obres més interessants dels escultors amb més talent de l'època —les millors que la generositat dels prestataris ens ha cedit durant uns mesos i tantes com les sales del Md'A podien admetre—. Gairebé tots els treballs exposats, siguin un disseny preparatori, una figura de cos rodó o un relleu, van ser concebuts per a retaules. Eren parts integrades en el gènere per excel·lència de les arts del període, el retaule que ornava capelles i temples, signe i símbol de les identitats íntimes i col·lectives, espectacle en fusta banyada d'or i color, un gran aparador de les creences, les expectatives, les pors i les ànsies de salvació dels habitants de la Catalunya de l'època moderna.

Des del segle XVI, i a un ritme creixent durant els segles XVII i XVIII, gairebé cada temple parroquial, cada església conventual, cada ermita, cada oratori, i moltes de les sis, vuit, deu, capelles de cadascun d'aquests ambients, van rebre decoració de nous retaules, realitzats, normalment, en fusta d'alba, en l'àlber blanc que creix en zones de ribera baixa, tallada «en bona lluna» i elaborada quan era ben seca: «fusta tova, de poc nervi, bon secatge, que no s'esquerda en ser treballada i l'abundància de la qual en la nostra terra la fa idònia per a la talla» (ESPINALT 2002, p. 19). Se'n van fabricar i se'n van daurar centenars. Molts van substituir els antics retaules baixmedievals; però no a causa d'un combat de gust, sinó per raons relatives a l'estat de conservació i a la voluntat de decorar els espais del culte amb estructures més sumptuoses —de vegades més aparatoses i prou—. Per idèntics motius, a la segona meitat del segle XVIII se'n van fabricar molts per reemplaçar els elevats durant l'etapa cinccentista.

N'hi hagué centenars de modests, i entre aquests, molts de mediocres i d'adotzenats, però també un bon grapat d'impressionants, tant pel seu aspecte monumental com per la finor dels treballs figuratius o l'originalitat del disseny. Se'n van fer que costaren cent o cent cinquanta lliures, només; d'altres, cinc-centes o vuit-centes, i els més ambiciosos, dues o tres mil. Aquests preus s'arribaven a triplicar a la segona fase de la seva construcció, a l'hora de policromar-los o banyar-los d'or. Alguns eren petits, compostos tot just per un pedestalet de fusta que sostenia una pantalla organitzada en un bancal decorat amb taules pintades o relleus, un cos principal enriquit amb fornícules separades per un ordre de columnes amb els fusts entallats, i un àtic presidit per algunes figuretes de cos rodó, o per un Calvari col·locat entre frontons, suports clàssics o volutes. Molts eren de mida mitjana: sobre un peu de pedra aixecaven una estructura de dos cossos amb coronament, tenien tres carrers —o cinc d'estrets— o una gran fornícula amb dos edicles laterals, i anaven colgats de talla ornamental i farcits d'imatgeria i relleus historiats o pintures sobre taula. N'hi hagué desenes de grandiosos, monuments de quatre o cinc pisos i cinc panys, castells lignis defensats per una dotzena de sentinelles de la fe, pensats per commemorar l'altar major o les grans capelles dels temples més importants del país amb la sumptuositat màxima. Eren màquines devotes tan poderoses com els majors de Santa Maria de Martorell, Sant Joan de Valls, el Roser de Manresa, l'Assumpta d'Alcover, Sant Miquel de Cardona, el santuari de la Gleva, Sant Martí de Palafrugell, Sant Ramon del Portell, el Miracle, Sant Pere de Cubells, Santa Maria del Mar de Barcelona, etc.

Em sembla de justícia remarcar que l'escultura de l'època moderna —de la retaulística, bàsicament— va

tenir gran influència en la història de Catalunya, en concret en la construcció de la imatge d'aquell territori humà. Ara el nostre país gairebé ha oblidat que la retaulística li deixà una empremta tan formidable en el paisatge artístic i cultural, i que abans dels incendis del juliol del 1936 la majoria de temples catalans, incloses les catedrals, eren plens de retaules realitzats durant l'època del barroc. En canvi, la veracitat d'aquesta afirmació és fàcil de comprovar mirant les velles fotografies de les esglésies preses abans de les devastacions del 1936, llegint els abundants documents exhumats als arxius, o contemplant l'aspecte de les esglésies de les comarques catalanes que, passades a França després del tractat dels Pirineus, no van patir els tràgics avatars del patrimoni dels territoris hispànics. Per tant, fins a cert punt, s'entén que aquesta part del nostre passat se'ns hagi difuminat de la memòria: la majoria de les obres van ser esborrades per les destruccions del patrimoni religiós moble i immoble després de la Desamortització del 1835 i, sobretot, durant el juliol del 1936, en què s'incendiaren més del noranta per cent dels retaules guardats als temples. Si visitem ara les esglésies parroquials, quasi totes romanen mudes sobre aquest passat. La imatge dels centenars d'esglésies del país curulles de retaules d'època moderna és irrecuperable. Hi insisteixo perquè qualsevol intent d'explicar la situació de la plàstica de l'època moderna a Catalunya aconsella de remembrar que el relat es basa en un record fatalment incomplet. Ja no podem observar ni analitzar moltes peces culminants, i la identitat escultòrica d'alguns mestres sembla irremediablement evaporada —calcinada, fa ganes de dir—. No sabem com eren els retaules en fusta de Claudi Perret o d'Onofre Fuster, no queda res dels nombrosos treballs de Pere Serra, Domènec Rovira I o Joan Gra, no hem conservat el retaule major de Sant Joan de Valls, ni el sant Aleix de Santa Maria del Mar, ni les escultures del major de Palafrugell, ni el cor ni els retaules de la Seu Nova de Lleida, per exemple i per limitar-me a unes poques peces culminants. Si a tot això hi afegim que, fins no fa gaire, sense cap fonament, menysvalorant els

Atlant. Retaule major de Sant Martí de Palafrugell, destruït el 1936. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Retaule de sant Jaume de la Seu Nova de Lleida, destruït el 1936. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

treballs interessants i inflant el valor de les peces menys reeixides, l'art de l'època fou considerat propi d'un cicle de decadència i indigne d'una mirada atenta, i que mai no va disposar de grans adhesions per part dels nostres intel·lectuals —tret d'autors com J. M. Folch i Torres, Feliu Elies, Eveli Bulbena, J.F. Ràfols i, òbviament, Cèsar Martinell—, tindrem més claus per entendre la dissort i la mala fortuna d'aquesta etapa en la història de l'art.

La nostra iniciativa pretén fer, doncs, l'exercici —gairebé ecològic— de rememorar aquell petit univers dinàmic i vital, convidant a redescobrir un gènere extingit que una vegada esdevingué el nucli de la vida social i religiosa dels habitants del Principat, que constituí un dels escenaris des d'on la societat de l'època explicà la seva percepció d'allò sobrenatural en una etapa en què el més enllà determinava el cicle de la vida quotidiana. L'exposició és un relat a propòsit del món de l'artesania especialitzada en la creació de retaules poblats d'imatgeria devota, una activitat que va atènyer entitat artística més vegades del que es pensa. M'imagino que si moltes de les peces que recordaré en aquest estudi, en comptes de ser de fusta d'alba daurada, de complir una funció devota i d'haver estat concebudes per decorar capelles i esglésies del catolicisme de la Contrareforma, les trobéssim en un museu internacional i les haguessin realitzat en marbre, no hauríem de donar tantes explicacions ni d'esforçar-nos tant per reivindicar-ne l'interès. Però la producció artística que el país promogué i suportà fou aquella, potser mancada de «glamour àulic» per a alguns, per a altres potser provinciana i, per als que encara no han superat la mentalitat acadèmica, popular i beata. Sens dubte no va poder expressar-se amb el luxe material ni la intrepidesa creativa de l'art barroc italià, ni de bon tros. La sumptuositat i el luxe dels nostres retaules no es resolgué conjugant marbres de color ni combinant-los amb belles peces de bronze daurat. Cap de les nostres escultures va néixer sobre un fons de lapislàtzuli. Que sapiguem, cap glòria celestial no trencà miraculosament els murs d'un absis. L'art d'aquest país s'hagué de servir de la fusta banyada d'or per expressar-se. I tanmateix no hi ha tantes regions a Europa, d'una situació històrica comparable a la catalana, que s'hi puguin acostar en dinamisme i en abundància de treballs, que puguin mostrar una productivitat tan digna i una nòmina tan àmplia d'autors amb talent capaços d'inventar peces d'alta exigència. Cap dels que hem participat en aquesta mostra pretén ara idealitzar aquell món, encara que la biografia d'algun d'aquells transeünts de la història, de vida fràgil i mediatitzada pels poders arbitraris de l'Església i la monarquia, ho mereixeria. En volem explicar la percepció que ens n'hem fet a les portes del segle XXI un grup d'historiadors capacitats, crec que és així, per llegir críticament aquelles obres i inserir-les en el context europeu. L'exposició del Museu d'Art només demana al públic una primera estona d'estimació cap a aquells mestres de tan bon ofici. No sembla que sigui demanar massa a un país que durant dècades ha estat tan generós amb els testimonis del passat medieval —independentment de la seva major o menor qualitat— i que quasi idolatra qualsevol mostra de creativitat contemporània, per banal que sigui; però ja se sap que ara la innovació, l'originalitat, la transgressió i tot, es duen de sèrie.

A la cruïlla de l'art amb la devoció

> «Els diumenges corrents, a l'església, deien un rosari que davant de la llum groga dels ciris feia venir una son manyaga i dolça. Però amb això, venia una gran festa, calia fer el tríduum o el novenari, i llavors hi havia predicador foraster i l'altar s'il·luminava d'una manera esplèndida. El retaule xurrigueresc, arravatat i sonor, tocat per la llum de la cera i per les quatre grans aranyes que penjaven del sostre, era un prodigi. Havia estat concebut com un gran espectacle, però els dies de solemnitat era més que tot això: la llum s'enganxava a les fustes sagrades, dibuixava formes i figures i apareixia una immensa plata *de relleno* sobre la qual regalimava un suc d'or, espès i lluent, com un formigueig lumínic»
> Josep Pla: *El quadern gris*

El muntatge d'un retaule major o del gran retaule d'una confraria culminava una laboriosa empresa col·lectiva nascuda d'un acord de tota una població, de tot un ofici o d'una corporació de devots. Era fruit d'iniciatives viscudes i participades per la comunitat local o parroquial. L'art produït a Catalunya durant l'època moderna depengué ben poc del patronatge cortesà i nobiliari, no es beneficià gairebé mai de la munificència i dels pressupostos folgats que gestionaven les classes dirigents i els poderosos del regne; fou, en general, tasca d'universitats (ajuntaments),

obreries parroquials, gremis d'ofici i confraries devotes, però també de convents i monestirs i d'alguns promotors particulars, pagesos forts, menestrals o burgesos acomodats, rectors, canonges, beneficiats que dedicaven part de la seva petita fortuna o de les seves rendes a la cura i embelliment d'un altar, és a dir, a la promoció d'una devoció.

Les «necessitats artístiques» de la societat catalana d'època moderna van ser de signe eminentment religiós; depenien, bàsicament, de l'expressió de la devoció col·lectiva i privada. En aquest context el retaule esdevingué el gènere artístic dominant —com ho fou de l'etapa baixmedieval i del cinc-cents—. El país, sense cort, mancat de l'alta noblesa com a comitent, custodiat per la doctrina i la moral de l'Església, tingué l'embelliment dels temples com a principal objectiu de l'artesanat competent en la producció d'imatgeria, almenys fins a la darreria del segle XVIII, en què la burgesia urbana més cosmopolita plantejà nous horitzons per a les arts, gèneres i temàtiques més variats. Les «necessitats artístiques» bàsiques estaven lligades, lògicament, a la promoció de retaules per decorar altars majors i capelles laterals. Atès el gran protagonisme d'aquests en l'activitat artística del moment, no costa gens afirmar que l'art a Catalunya durant l'època moderna no només fou bàsicament religiós, sinó que cal presentar-lo i interpretar-lo com un art devot, perquè era destinat a integrar-se en el culte i el ritual, perquè era un mitjancer fonamental en la relació entre els fidels, l'Església, i el més enllà en el microcosmos dels temples, un territori que podia alliberar-se de la lògica de la vida real.

En comparació, el paper de l'encàrrec nobiliari, la presència de l'art de temàtica profana o d'altres gèneres artístics sembla menys rellevant, però encara no ha estat ben establert per la historiografia. Tanmateix, abans d'endinsar-nos en el bosc dels retaules, pot anar bé recordar que el paisatge escultòric del país era més variat, que els tallers atenien també sol·licituds d'escultura funerària, d'imatgeria lleugera per a passos processionals, i de figures i elements decoratius de pedra per condimentar l'arquitectura, especialment les portalades de les façanes de les esglésies o dels recintes conventuals. És cert que, en proporció, la presència d'aquestes altres tipologies fou menor en un país concentrat en la creació de les lluents màquines devotes de fusta, però en cadascuna els mestres del tall de la fusta —i eventualment de la pedra— hi deixaren treballs molt remarcables. Només en puc esmentar alguns, sempre limitant-me als emblemàtics. Pel que fa al món funerari recordo un instant les cambres sepulcrals dels Cardona-Sogorb o el sepulcre del vescomte Ramon Folch de Cardona al monestir de Santa Maria de Poblet, obrats per Joan i Francesc Grau entre 1659 i 1679; els dos rics sepulcres murals dels Girón de Rebolledo a la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona, de Francesc Grau i Domènec Rovira II (començats els anys 1678 i 1679); el de sant Oleguer a la seu de Barcelona (1678), dels mateixos autors, o les dues tombes alabastrines dels marquesos de Tamarit de la capella del Santíssim de la prioral de Sant Pere de Reus, que contenen insòlites representacions de la mort com una entitat especialment amenaçadora. Pel que fa a l'amagat món de l'escultura aplicada als passos processionals de Setmana Santa o al parament commemoratiu de les grans solemnitats del calendari litúrgic, tot i les nombroses notícies guardades als arxius relatives a l'encàrrec de grups escultòrics de l'*Oració a l'hort de Getsemaní*, del *Descendiment*, de la *Lamentació*, només faré notar l'interès d'un de conegut tan sols per fotografies, el *Crist a la columna* de la Selva del Camp, de Lluís Bonifàs i Massó (1766), cremat el 1936 (MARTINELL 1948, p. 172-173). Entre els conservats remarco els grups del *Descendiment* i de l'*Oració a l'hort* del Museu de Reus, la delicada *Lamentació* de Sant Joan de Valls i l'espectacular *Llitera de la Verge* de la catedral de Girona, també de Lluís Bonifàs (1773). En canvi els exemples abunden quan els busquem en l'escultura monumental en pedra pensada per a la decoració arquitectònica d'esglésies i convents: el relleu de *Sant Martí amb el pobre* de l'església de Sant Martí de Girona, d'Onofre Fuster (1617-1618); el *Sant Pau* de Lluís Bonifàs i el de Domènec Rovira II a la Casa de la Convalescència barcelonina; el considerable *Sant Gaietà* dels Teatins de Barcelona, d'Andreu Sala, ara al MNAC; el complex i modern cicle de la nissaga Santacruz als exteriors de l'església de Betlem, a la ciutat comtal; la delicada *Santa Marta* de la façana de l'església del convent del mateix nom a Barcelona (*c.* 1747), ara traslladada al recinte de l'Hospital de Sant Pau, etc.

Com deia, però, era entorn del retaule que orbitava l'activitat dels tallers d'imatgeria. N'impulsava les comandes una barreja de sentiments devots, conviccions religioses i, també, d'anhels cívics i expectatives

socials. Aquestes més aviat les descobrim entre els clients particulars, delerosos de marcar un signe de distinció dins l'església, l'espai més públic i més viu socialment d'un municipi d'època moderna. Sentiments, conviccions i expectatives devots i cívics havien de ser forts i intensos per mobilitzar els quantiosos recursos econòmics que calien per fer front a unes fàbriques tan costoses, especialment per a les precàries finances d'un municipi o d'una comunitat parroquial, tan fràgils davant dels accidentats avatars d'un temps ple de conflictes bèl·lics, de maltempsades, tan exposades a una etapa de males collites, etc.

En un altre sentit, l'evident dinamisme productiu dels tallers d'escultura mostra un Principat vital i dinàmic malgrat la seva «rosegada sobirania» —manllevo l'expressió de Núria Sales (1989)— i esdevé un argument a acumular als oferts pels estudis econòmics i demogràfics, en favor de la imatge d'un país instal·lat en una relativa estabilitat i en una situació econòmica que, malgrat agudes crisis puntuals, era de signe emergent conforme avançava el segle XVII i, sobretot, durant el set-cents. Si se'm permet l'esquematització, jo diria que el dinamisme dels obradors dels retaulers, lligat al de la construcció o reforma de temples parroquials, l'energia del clientelisme d'obreries, universitats i confraries, evoca un país econòmicament envigorit; un territori que protagonitzava un creixement econòmic lent i sostingut, i repartit capil·larment, fonamentat en allò que P. Vilar anomenava «la prosperitat de la masia», o en la «sòlida pagesia alodial o emfitèutica amb iniciativa econòmica pròpia» de Xavier Torres i Eva Serra (1997, p. 43), i també en les poderoses transformacions del món comercial i industrial, en la vitalitat menestral i manufacturera d'un territori que interrelacionava eficaçment el món urbà i el rural (GARCÍA ESPUCHE 1998, p. 25-42).

Ara bé, fa un instant deia que fins i tot en aquestes conjuntures econòmiques la realitat de les economies municipals era inestable i amb freqüència precària. Corporacions municipals, obreries, confraries i gremis havien de gestionar amb cura llurs recursos per afrontar les grans costes d'un retaule, tenint en compte, a més, que moltes vegades les encaraven amb les arques escurades després d'haver edificat o reformat el temple parroquial o perquè un cop pagat el retaule s'havien de plantejar de daurar-lo. A més, en aquell món, l'ordre d'allotjar un grup de soldats, el flagell d'una batalla, una mala collita, un hivern cru, una primavera massa plujosa, les podia rebuidar per sorpresa. No eren rares les ocasions en què les corporacions aconseguien materialitzar els seus retaules gràcies al fet que un llegat particular servia per impulsar l'encàrrec. A canvi, la presència del patró del benefactor, o d'una iconografia que li fos cara, n'immortalitzava la generositat. En tot cas, el més habitual era que corporacions i ajuntaments se'n sortissin hipotecant les finances comunitàries per via de l'endeutament a censal, i que obtinguessin recursos extraordinaris recollint donatius, convocant talles proporcionals entre la població, o creant impostos puntuals sobre alguna activitat comercial o la collita d'algun producte paradigmàtic d'un indret.

És clar que no comprendríem el dinamisme de l'art religiós del moment si no expliquem que uns altres pilars de la producció retaulística foren la devoció i la renovació del catolicisme de la Contrareforma. L'Església havia aconseguit interioritzar en els fidels la convicció que l'adhesió als espais sagrats, la seva cura i decoració, eren manaments espirituals, una forma eficaç i poderosa de manifestar la fe i una obra piadosa de gran eficàcia davant de l'objectiu suprem de salvar l'ànima i d'assegurar-li una estada menys penosa al purgatori. Mitjançant la catequesi quotidiana, la predicació, la supervisió episcopal dels llocs de culte, les iniciatives exemplificatives d'alguns rectors i canonges que sufragaven imatges, altars o peces d'argenteria; gràcies a la mateixa obertura del món religiós a admetre una participació major dels laics en la gestió dels llocs del culte, s'impulsava el compromís dels laics envers l'espai sagrat, que era també un símbol cívic. La devoció, fos espontània o induïda —i devia ser totes dues coses alhora—, era un combustible òptim per alimentar el motor dels abundants encàrrecs d'art devot.

Els retaules refulgents dominant les naus o les fosques capelles eren una màquina devota extraordinàriament eficaç. Ho foren des de l'edat mitjana i a tota l'Europa catòlica. D'una banda, llur presència monumental i sumptuosa qualificava els espais sagrats, proclamava la presència dels altars i esdevenia un simulacre convincent i, de vegades, fascinant de la grandesa i l'omnipotència divines, de l'esplendor i la glòria del món dels elegits. Col·locats als fons de les

naus, semblaven un portal gegantí que comunicava amb el món promès o un escenari sobrenatural sobre el qual compareixien els gestors de l'obra de la salvació, solemnes, severs i distants —almenys quan havien nascut de les gúbies d'un mestre prou hàbil—. Eren un element central del sistema de comunicació religiosa establert entre el fidel, l'Església i els misteris de la doctrina catòlica i els personatges de la història sagrada. Mirant a la nau, eren una plataforma des de la qual l'Església vetllava i supervisava la comunitat, una bastida que li permetia penjar els seus missatges i propagar la doctrina. La societat catòlica els considerava elements imprescindibles del culte, «ornato de la sglésia y honra dels parroquians», ja que «el culte religiosíssim» depèn de «l'ornament exterior», per dir-ho amb veus de la documentació contemporània. Una prova indirecta de la veracitat d'aquesta observació la descobrim en una afirmació d'un bisbe espanyol de final del segle XVIII, citada per Claude Bedat (1989, p. 385), orientada a persuadir els fidels de la conveniència d'abandonar els dispendiosos projectes de retaules daurats: «la senzilla y verdadera ofrenda de nuestros corazones era de más eficacia y mérito que todas las demostraciones exteriores con que se queria manifestar la devoción».

Tenint en compte el perfil dels receptors, pensant en els «usuaris», aquests objectes a mig camí entre l'art i la devoció eren peces clau de la catequesi i la formació moral dels laics. No hi ha dubte que complien funcions catequètiques i moralitzadores —almenys fins a la meitat del segle XVIII, en què el gènere fou repensat—, feien de suport a les estratègies pastorals i al ritual, i proclamaven i contribuïen a ensenyar i difondre les devocions noves o antigues. Llurs programes temàtics homenatjaven el panteó cristià: els titulars de les esglésies, els patrons de les confraries, el santoral protector que la població invocava en moments difícils, davant la malaltia, en un mal tràngol, abans del traspàs. Ara bé, a mesura que progressava l'acció renovadora de la Contrareforma, any rere any, al llarg dels segles XVII i XVIII, el record dels herois i heroïnes tradicionals de la història sagrada –Maria, els antipestífers Roc i Sebastià, els sants metges Cosme i Damià, els advocats dels pagesos Abdó, Senén, Galdric...— anava convivint amb nous habitants celestials acabats de pujar als altars: Ignasi de Loiola, Francesc Xavier, Isidre, Teresa de Jesús... Aquests, que no eren tan experts en les arts taumatúrgiques, demostraven més intrepidesa en l'exploració de les regions més pregones de l'esperit. Així, la pietat tradicional d'un país agrari i menestral, immediata i utilitària, vinculada a l'adhesió al ric catàleg del santoral, començà a compartir el protagonisme amb fórmules pietoses noves o renovades promogudes per la Contrareforma, amb les quals l'Església volgué proclamar doctrines de caràcter més abstracte i especulatiu, destinades a reivindicar la necessitat de la Verge en l'obra de la Salvació, a través del culte al rosari, la transcendència del sagrament de l'eucaristia, insistentment noticiada per les confraries de la Minerva o del Santíssim, o a provocar l'empatia amb els patiments de la Verge i Crist durant la Passió, a través de corporacions com els Dolors o la Puríssima Sang.

Cada retaule era un compendi de la història religiosa de la comunitat que n'havia sufragat la construcció, o una «instantània» del codi devot del privat que l'encarregava per decorar una capella particular. Era, en conclusió, com un escenari celestial fingit. Hi coexistien les mostres de les devocions més arrelades en una comunitat —expressions favorables al seu santoral de «capçalera»—, records de les vicissituds històriques — una pesta, un vot popular— o de les activitats econòmiques més característiques —evocades pels sants especialistes respectius—, i missatges de caràcter més especulatiu proposats per l'Església, preocupada per homologar espiritualment la catolicitat, per dirigir-ne l'energia devota cap a alguns dels temes centrals de la teologia contrareformista: la confiança en Maria, els sants, les obres pies o els sagraments.

Els artesans del retaule

> «Una civiltà è specialmente la ricchezza dei suoi mestieri. Ognuno dei quali nella propia cellula chiusa s'inventa mimiche, abbigliamenti, linguaggi, contegni, aneddoti di commozione o di scherzo, una pedagogia, una morale. Questo erano le botteghe fino a poco fa: coaguli di cultura sufficienti a se stessi, regni dove il re si chaimava "mastro", e cioè maestro di martello, d'ascia, di trincetto, di tornio... Luoghi storici e santuari di cui nessuna Encyclopédie raccoglierà più ormai né le tecniche in disuso né il nobile odore di falansterio»
> **Gesualdo Bufalino: *Museo d'ombre***

El retaule era el fruit dels treballs successius de diversos oficis. Els fusters-retaulers, els escultors, els pintors i els dauradors se'n repartien la producció segons una escrupolosa divisió de funcions. Els fusters s'ocupaven de la preparació de la fusta i de les tasques constructives, del que anomenaven l'«architectura» i «lo pla del retaule». Els escultors eren responsables de la talla ornamental i de tots els materials figuratius quan es tractava de figures i relleus. Els pintors hi intervenien si el conjunt es pensava decorar amb taules o teles pintades. Finalment, els dauradors dotaven els retaules de l'aspecte definitiu, de l'aparença daurada, acolorida i refulgent, amb llurs pinzells, brotxes, cisells i punxons. Encara que en la historiografia gairebé passen desapercebuts, de la seva cura a aplicar el pa d'or de vint-i-quatre quirats que colgava el retaule, de la finor de les seves carnacions al natural o amb poliment —brunyides—, de la qualitat dels pigments emprats, de la varietat dels repertoris ornamentals aplicats a punta de pinzell damunt l'or, i de llurs estratègies de llamat o punxonat gratant la pintura per fer esclatar l'or viu subjacent, en depenia moltíssim la impressió del conjunt —i la bona conservació de la fusta perquè, al capdavall, els processos de dauradura eren necessaris per protegir-la—.

No hem de mirar el món gremial amb prejudicis moderns, o pejorativament perquè no s'ajustava a paràmetres «artístics». El món del gremi garantia formes de solidaritat entre els practicants dels oficis de la fusta, un accés «igualitari» i redistributiu al suculent mercat dels retaules i a la matèria primera necessària, fixava una reglamentació que guardava un equilibri que havia de permetre la supervivència digna dels nombrosos tallers relacionats amb la manufactura de la fusta. Això sí: fixava amb precisió les tasques de cada ofici a través de les ordinacions gremials. La reglamentació del més poderós dels gremis, el de fusters i entretalladors, indicava que la feina constructiva dels retaules els pertocava, que cap escultor no podia encarregar-se'n, tret que s'hagués examinat de fuster i pagués al gremi les taxes corresponents. Malgrat això, els segles XVII i XVIII són plens de tensions entre aquests dos oficis. Per a ells la pau gremial no existí. Els imatgers aspiraven a controlar la fabricació de retaules i a apartar-ne els fusters i entretalladors que l'havien dominat durant el segle anterior. Aquests s'hi resistien, conscients que arriscaven de perdre un mercat tan dinàmic. D'altra banda, l'elit dels escultors autòctons gradualment més informats, més creatius i exigents, potser més conscients de la consideració que les arts rebien en alguns centres europeus, especialment a Itàlia i a les capitals cortesanes, desitjaven separar-se d'un gremi format, en general, per mers artesans, per mestres de mentalitat mecànica sense ambicions intel·lectuals, i somniaven de millorar una miqueta la seva consideració pública i, en conseqüència, les retribucions dels treballs. Només ho aconseguiren relativament a final del segle XVII, després d'haver-ho intentat almenys en dues ocasions, a manera d'accions efímeres i mancades de força legal, com la creació fugaç d'una confraria pròpia al principi del segle XVII, o la fusió momentània amb el col·legi de pintors durant l'etapa de la guerra dels Segadors (vegeu MADURELL 1948 i els manuals dels anys 1640 a 1650 del notari Francesc Reverter a l'AHPB). Reeixiren, en canvi, el 1680 gràcies a un reial privilegi de Carles II que autoritzava la creació d'un col·legi d'escultors a Barcelona (MADURELL 1948): un major reconeixement a la dignitat de l'activitat escultòrica i els seus practicants, que no només sentien que pujaven un graó en l'escala del prestigi social, deixant enrere els artesanalitzats fusters, sinó que obtenien la potestat de controlar la fàbrica completa dels retaules.

Tanmateix, ni abans ni després del reial privilegi van tenir els escultors la consideració d'autèntics artistes, ni van mostrar la preparació intel·lectual ni l'ambició creativa dels seus homòlegs als centres d'avantguarda. El nou col·legi, malgrat les declaracions de principis contingudes als seus memorials dels anys 1679 i 1680, s'articulà d'acord amb els usos gremials de les altres corporacions artesanes. Només la constitució de la Real Academia de San Fernando a Madrid a mitjan segle XVIII i, després, els primers nomenaments de membres catalans —Pere Costa el 1754, després Carles Salas i Lluís Bonifàs i Massó el 1760 i el 1763, respectivament— van començar a esquerdar els esquemes tradicionals de l'organització professional, i van permetre als acadèmics —a aquests i prou— el lliure exercici de la professió, la independència del col·legi dels escultors —al qual ja no havien de tributar—, la possibilitat de preparar deixebles i de dotar-los d'una preparació intel·lectual més sòlida, a banda de l'ennobliment personal amb grau de cavallers i amb totes les prerrogatives, immunitats i exempcions corresponents

(FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 186, i l'estudi de l'autora en aquest catàleg).

És a dir, durant la major part d'aquest dos segles, els escultors, independentment de la seva qualitat i preparació, van haver de realitzar la seva activitat a Catalunya en el marc general comú de les normes i consuetuds de l'organització corporativa del treball, articulada en gremis ben consolidats, amb concepcions artístiques, ideals estètics i sistemes d'avaluació i de compensació econòmica de caràcter artesà (GARRIGA-BOSCH 1997, p. 198). Els retaules es pagaven amb pressupostos molt ajustats, es contractaven en un mercat professional molt competitiu i el seu procés executiu s'ajustava als paràmetres d'una activitat artesanalitzada, tot i l'impacte social i el gran prestigi de les peces creades. L'activitat dels nostres escultors es desenvolupava en un marc social artesà que, com els mateixos clients de les obres —normalment d'expectatives estètiques i cultura artística pobra—, tendia a potenciar més els estereotips artístics tradicionals i la inèrcia de les tipologies establertes, ja comprovats i d'eficàcia coneguda, que no pas la incertesa de l'experimentació de tècniques i sistemes nous, el risc dels canvis, les invencions i les originalitats (GARRIGA-BOSCH 1997, p. 198). Al Principat, en general, les condicions del treball, els pressupostos, i els procediments corporatius garantien al client uns estàndards tècnics correctes, però, com digué Joaquim Garriga en un article memorable, «el treball creatiu i d'alta qualitat, que comportava esforç d'informació, imaginació, laborioses proves i lentitud d'execució, en el context gremial esdevenia rar i, per als interessos econòmics de l'artista, no sempre convenient» (GARRIGA 1987, p. 140). Per sort, el Principat disposà sempre d'autors de talent que, sense escapar-se d'aquest emmarcament —que alguns puntualment combateren—, adaptant-s'hi i tot, elaboraren treballs amb instint artístic i exigència creativa. En aquell paisatge artesanalitzat de vegades hi brotaren obres excepcionals, resultat de l'estudi, la recerca, l'enginy, el virtuosisme tècnic dels mestres capdavanters, molts dels quals són presents en aquesta exposició: Agustí Pujol, Andreu Sala, Joan Roig II, Pere Costa, Lluís Bonifàs, Ramon Amadeu...

L'estructura dels retaules

El relat d'«Alba daurada» comença en despertar el segle XVII. Contra la pressuposició generalitzada, els historiadors de l'art ja sabem que no sempre s'han d'esperar grans coses d'un canvi de segle. En el cas de la retaulística local, el llenguatge dels tallers no varià amb el canvi de centúria. Els mestres de la talla de fusta que materialitzaven les devocions en imatges continuaren vivint en el registre estilístic instal·lat a Catalunya durant l'últim quart del segle XVI, el del tardomanierisme internacional, una cultura plàstica rica i heterogènia entroncada amb les invencions dels mestres romans de la segona meitat del segle XVI. I, pel que fa al concepte del retaule, al llenguatge arquitectònic i al sistema ornamental de les seves trames reticulars, els obradors es mantingueren fidels a la gramàtica del classicisme arquitectònic «romà» divulgada pels tractats de Jacopo Barozzi da Vignola (1562) i, en menor mesura, de Sebastiano Serlio (d. 1537). Com a molts altres centres hispànics, el de Vignola va resultar especialment important per als oficis lligats al retaule. Les seves informacions es basaven en unes làmines clares acompanyades d'un text breu i funcional. Era un tractat d'insuperable didactisme que es convertí en el «manual» de cal·ligrafia clàssica dels retaulers locals, des de l'arribada del text a Barcelona, aproximadament cap al 1580 —en què ja se l'invocava a la fàbrica del major de Palamós—, fins a mitjan segle XVII, perquè el contracte del retaule de Santes Creus (publicat per VICENTE 2002) sol·licitava que els elements es configuressin «conforme ensenya Vinyoles».

Els obradors de fusters i escultors que van treballar entre els dos segles van perseverar a dissenyar diàfanes retícules elevades sobre un pedestal i una predel·la, formades per carrers i andanes, els uns flanquejats per columnes i pilastres d'ordre generalment corinti, les altres separades per entaulaments clàssics i tancades per un àtic puntejat amb imatges, gerres, relleus calats, i l'inevitable frontó cimer, sobrevolat pel Pare etern. No obstant llur luxe i monumentalitat, es comportaven com marcs relativament neutres, banyats d'infinites laminetes d'or, pensats per subratllar l'aparell figuratiu, acolorit i refulgent. Es caracteritzaven per la pulcritud estructural, l'estricta ortogonalitat —ni la fornícula principal la qüestiona, ni els frontons gosen traspassar els límits de la

mateixa andana— i un relatiu capteniment ornamental, basat en una talla menuda i aplacada. La qualificació iconogràfica, la personalització de cada retaule a la devoció particular dels clients, a la història religiosa d'un lloc o d'una institució, es basava en la combinació d'imatgeria, instal·lada dins fornícules, coronades de frontons, obertes als carrers senars —els dels extrems i el central en els retaules de cinc carrers—, i pintura o relleus farcint els registres creats als panys parells, els quals creixien a banda i banda del cos central, destinats als relats hagiogràfics o marians.

En general, observant aquelles estructures tenim la impressió que els mestres autòctons gestionaven un coneixement elemental del llenguatge clàssic de l'arquitectura. És clar que hi ha excepcions com ara Agustí Pujol II, que a la traça del pergamí del MNAC o al seu retaule de la catedral de Barcelona exhibí una consciència ben rigorosa del llenguatge arquitectònic. Però la majoria d'autors no havien interioritzat els ordres clàssics com una gramàtica normativa que dictava la modalitat de les relacions entre els elements arquitectònics i que afectava les seves proporcions —i les relacions proporcionals de cada peça amb el conjunt—. En feien una interpretació tan lliure —amb relativa inconsciència, diríem si ens volguéssim posar en la pell d'un crític classicista— que se situaven «fuori del classicismo» per citar el títol d'un il·luminador llibre de Sandro Benedetti. Per a ells els ordres eren, bàsicament, l'ornament de la caixa arquitectònica o de la pantalla de fusta, i la sistematització de la gramàtica era menys rellevant i se subordinava —i de vegades se sacrificava— a les necessitats decoratives. Sobretot quan es tractava d'articular les grans superfícies dels retaules: aleshores, a més, els ordres s'exhibien amb un maquillatge ornamental absent als manuals italians d'arquitectura clàssica, amb uns recursos decoratius congriats durant dècades als tallers de retaules de tots els territoris hispànics que, significativament, s'indiquen al tractat de Juan de Arfe (*De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*, Sevilla, 1585). N'hi ha un parell de ben evidents, característics i generalitzats. El primer són els variats jocs decoratius que s'aplicaven als fusts de columnes i pilastres. Gairebé mai n'apareixen de llisos —i en cas de ser-ho, com al retaule de Sant Miquel de Vilafranca (1598-1601), el daurador els decorava—. Les canyes de les columnes sempre anaven embolicades: amb canaletes o amb estries helicoïdals o en zigazaga, als terços superiors, i talla amb roleus vegetals al terç inferior. L'altre recurs consistia a farcir els camps dels frisos, els daus dels pedestals, fossin exempts o correguts, i els carcanyols dels arcs, d'una talla floral que, sovint, formava espirals o ones que brotaven de caps de querubí.

L'equiparació de riquesa amb sacralitat, la idea que els retaules eren un símbol de l'esplendor celestial donava ales al carregament decoratiu. Estries, veneres, motius de variada fullaraca, talla de fruits i fruites, àngels i serafins, frontons, piràmides, florons, fantasioses volutes i traceries... En la mentalitat de la societat catalana de l'època i d'aquells artesans, la puixança divina, la glòria d'allò sagrat, fins i tot la fermesa de la fe, s'evocaven amb la riquesa figurativa, la saturació ornamental, el bany d'or, la policromia.

La senyoria del retaule reticular va ser absoluta durant el segle XVII i bona part del segle XVIII, especialment per als retaules majors. Tret d'alguns selectes conjunts —excepcionals i esporàdics— que ara mencionaré, la tipologia dels retaules del segle XVII mantingué la preferència per la organització reticular heretada dels segles anteriors, la predilecció per concebre pantalles «narratives». Ara bé, la relativa estabilitat i hegemonia del patró no n'exclou l'evolució, les variacions i les novetats. Al contrari, sense trair el concepte fundacional, la retaulística catalana oferí propostes ben variades a partir de la matriu de la retícula compartimentada i presencià canvis notables al llarg del sis-cents.

Tot just encetat el segle XVII ja en trobem un de molt substancial. Fins aleshores quasi tots els retaules confiaven la funció representativa i narrativa a la imatgeria i a les taules pintades «de pinzell» amb històries que ocupaven els compartiments dels carrers intermedis i del bancal. En començar el segle, la retaulística va ser sacsejada per una novetat transcendental: a molts retaules els relleus foren preferits a les pintures, n'ocuparen el lloc per fer la mateixa funció. El monumental de Santa Maria de Martorell (1610-1617), dels escultors Agustí Pujol, pare i fill, i del fuster Gabriel Munt, és un exemple esplendorós d'aquesta transformació —de fet ho són llurs fotografies, perquè un batalló d'anarquistes el va cremar el 1936—. Ara bé, no fou el primer retaule realitzat segons aquesta modalitat. Deixant de banda el de l'església nova de Santa Maria de Montserrat, una

feina projectada i realitzada a Castella i destruïda durant la campanya napoleònica, provisionalment s'ha de concedir el mèrit de ser-ne pioners als tallers d'Agustí Pujol I i dels Rubió de Moià. Però sobretot als segons, perquè el retaule de sant Miquel de l'església parroquial de Vilafranca del Penedès (cremat el 1936) era una peça modesta destinada a un altar lateral; i en canvi, els Rubió l'any 1599 ja van resoldre el seu retaule de Sant Pere de Rubí segons aquesta variant. En són testimoni els monumentals plafons conservats a la parroquial i, concretament, l'*Adoració dels Reis* convidada a la nostra exposició.

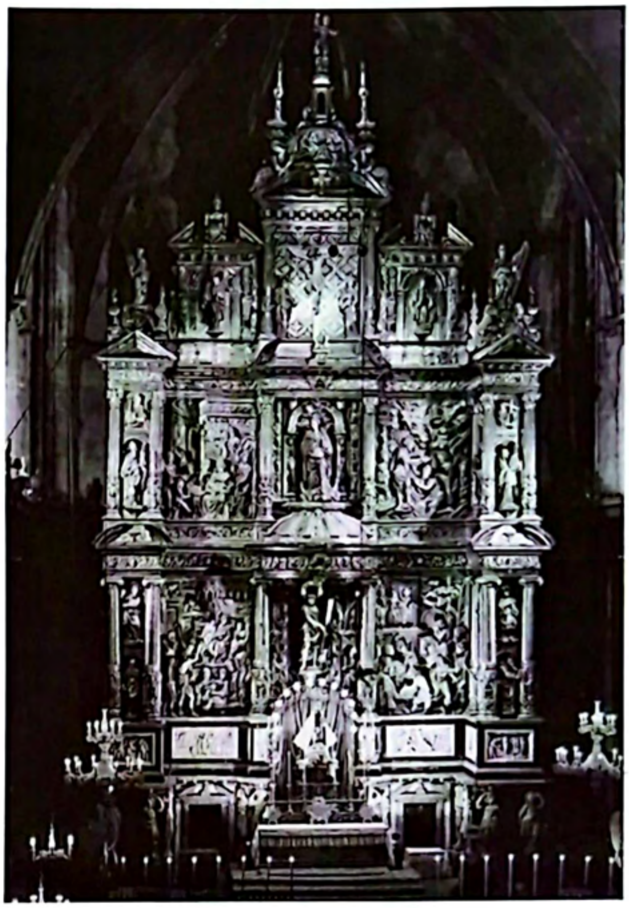
Estem davant d'una gran innovació: a diferència de la retaulística castellana, per exemple, que durant el segle XVI va mostrar predilecció pel retaule completament esculpit, en marbre, alabastre o fusta, i que des del començament del segle XVI estava acostumada a degustar les meravelloses creacions d'imatgers experts en la invenció de caixes i plafons historiats en relleu, el mercat català, més modest de mitjans, preferia les estructures mixtes. Així, la llista de retaules esculpits conservats del cinc-cents és facilíssima de recordar, de tan breu: els majors de Poblet i Montserrat, de Damià Forment (1527 i 1533); el «telescòpic» retaule dels Doctors de la catedral de Girona, de Joan Merla (1598), i els conjunts de menor format de la Pietat de la catedral de la Seu d'Urgell, de Jeroni Xanxo (1548), i de Sant Joan de la catedral de Barcelona (*c.* 1560). Fins als primers anys del segle XVII, l'habitual era la combinació d'escultura a les fornícules i taules pintades als carrers laterals. Cal recordar els casos dels retaules majors de Sant Andreu de Llavaneres (1582-1594), de Vilafranca del Penedès (1590), de Linyola (1601) —que, no obstant això, mostrava el gran relleu de la *Coronació de la Verge* a la cimera—, de Vilanova (1603) i de Santa Maria de Palautordera (1602-1608), tots grans fàbriques ocupades per imatgeria i pintures de gran format.

Desgraciadament, no sabem les causes d'aquest trasbals del gènere; no consta per què des del 1600, aproximadament, començaren a triomfar els nous dissenys, per què la clientela, la societat siscentista els començà a preferir. Desconeixem si el canvi va obeir a estratègies de les institucions religioses que tutelaven la societat. Cap visita pastoral, cap decret sinodal dedicaren atenció al tema. De totes maneres, interpreto com a decisiu per al nou rumb dels dissenys el fet que la novetat s'instal·lés a Catalunya poc després que es plantés al presbiteri montserratí el gran retaule fabricat per Esteban Jordán, gairebé muntat el juliol del 1599, farcit de grandíssims relleus. Ara mateix, només tenim un breu passatge documental que sembla voler ajudar-nos a entendre el que s'esdevingué aleshores en el mercat de la retaulística local. I com que és únic, costa de saber quina importància cal atribuir-li. Data del 1603 i demostra que la qüestió era objecte de debat a Cervera. En una deliberació dels paers de la ciutat respecte de la fàbrica del desaparegut retaule major que estava realitzant el borgonyó Claudi Perret i el taller de la família dels Rubió de Moià, s'insinua que la raó que va impulsar els regidors a canviar un projecte inicial de retaule decorat amb taules pintades per un conjunt que relataria la vida de la Verge mitjançant relleus fou obtenir més vistositat, més sumptuositat: «Mes fonch proposat com ja veuen que los quadros lisos que son fets en lo retaule maior conforme la trassa y capitulatio no conformen a la tant sumptuosa obra de dit retaule y per relatio de mestres y altres persones expertes se enten que fent-se dits quadros de mitg relleu restarie la obra de dit retaule en son punt y ab perfectio convé que per ço sien servits deliberar lo faedor» (Arxiu Històric Comarcal de Cervera, Fons Municipal, *Llibre del Consell de Vint-i-quatrena*, 1587-1604, f. 185, 3 de febrer del 1603). Tot i que se'ns hi diu que el canvi va ser induït per les opinions de «mestres y altres persones expertes», no sabem res de concret sobre l'origen de l'alternativa. Almenys és simptomàtica que aquesta ja era present en els debats oberts amb la fàbrica de nous retaules.

No és senzill, doncs, explicar un fenomen de tanta transcendència per al món de la retaulística, i de tanta repercussió per a l'equilibri entre els diversos oficis involucrats, ja que va donar als escultors una posició preeminent en el mercat dels retaules, compartida amb els fusters, i en detriment dels pintors, que perdien el que ara en diríem quota de mercat. Potser el desig dels cerverins tenia a veure amb plantejaments i ideals de l'Església contrareformista, amb el seu programa en favor d'una participació més viscuda en el culte i els rituals, ja que el canvi havia de dotar d'una presència més corpòria i monumental els retaules i fer molt més visibles les històries, que d'aquesta manera ja no tendirien a apagar-se amb el temps per culpa del fum de la il·luminació.

En qualsevol cas, des de la primera dècada del segle XVII, lentament, els retaules completament esculpits guanyaren terreny als mixtos, i prengueren als pintors una bona porció d'un sector importantíssim de la producció, des de llavors controlada per especialistes dauradors i policromadors. És veritat que l'antic patró no va esvair-se, que hi hagué força retaules del segle XVII que adoptaren encara les taules pintades (els majors del convent del Carme de Manresa, Sant Feliu de Codines, Sant Joan d'Oló, el de la confraria de Sant Miquel d'Esparreguera, etc.), però podem afirmar que aleshores va començar una etapa nova, la dels grans narradors en relleu, que durà fins ben entrat el segle XVIII, en què la narració s'esfumà dels retaules i desaparegué per sempre el concepte de retícula, que va ser substituït pel de retaule templet, concebut com un escenari de teatre sacre on actuava la imatgeria.

Els exemples de pantalles cobertes d'imatgeria i relleus abundaven, tot i que n'hem conservat pocs. Els més espectaculars retaules del sis-cents eren retícules farcides d'imatgeria i relleus o, de vegades, només d'imatgeria instal·lada en fornícules, i els relleus narratius eren exiliats a la predel·la: l'esmentat de Santa Maria de Martorell, d'Agustí Pujol i Gabriel Munt; la delicada fàbrica del Roser de la catedral de Barcelona, d'Agustí Pujol II i Sebastià Carbonell (1617); l'alabastrí major de Sant Joan de Perpinyà, de Claudi Perret (1617-1630); la magnífica estructura del Roser del convent manresà de Sant Pere Màrtir, de Joan Grau (1642); el retaule major de Santa Maria de la Geltrú, de Joan Aldabó i Josep Tramulles (1645-1655); la gegantina caixa exempta del de Sant Joan de Valls, construïda bàsicament per Josep i Llàtzer I Tramulles (1637/1641-1662), els conservats del Roser de Ponts i Agramunt (*c.* 1650), gairebé bessons i anònims. I es mantenien encara en l'esquema les fàbriques més monumentals i luxoses de la segona meitat del segle XVII i del primer quart del segle XVIII: les impressionants pantalles salomòniques de l'Assumpta d'Alcover, de Francesc Grau i Domènec Rovira II (1679); del major de Sant Julià de l'Arboç, dels Domènec Rovira (1679); del major de Sant Miquel de Cardona (desaparegut) i del convent de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona (1689), ara a l'església de Sant Vicenç de Sarrià, tots dos d'Andreu Sala —poblats només de grans escultures—; del major del santuari de la Gleva de Pau Sunyer (1683), del Roser de Santa Maria de Mataró (1691), de Santa Maria d'Arenys (1706-1709) i Sant Martí de Palafrugell, de Pau Costa; i de Prada de Conflent (1696) i Cotlliure (*c.* 1700), de Josep Sunyer i Raurell.



Retaule major de Sant Joan de Valls, destruït el 1936.
Fotografia Pere Català i Pic. Museu d'Art Modern de Tarragona.

La contemplació successiva de tots aquests retaules també ens diu que, malgrat la fidelitat al patró primigeni, les traces, els dissenys, les estructures manifestaven una gran diversitat de propostes. Cada obrador en presentava de pròpies, ben originals. El gènere evolucionava d'acord amb la inventiva dels tracistes, impulsat pel vent de la sumptuositat i l'opulència que semblaven ornaments necessaris en el «culte divino», encara que fos en l'única versió possible que podien suportar les migrades finances de les corporacions que en promovien les fàbriques, la d'una sumptuositat fingida feta en fusta d'alba daurada i policromada.

El fet que els sagraris esdevinguessin també estructures més complexes i monumentals encara feia els retaules més espectaculars i imposants. En perfecta correspondència amb l'enfortiment de les devocions

eucarístiques propi de la Contrareforma catòlica, els sagraris passaren durant el sis-cents de ser mers receptacles per recondir-hi la sagrada forma a convertir-se en fantasioses arquitectures en miniatura, en treballs, si se'm permet jugar amb la contradicció, d'orfebreria en fusta. Esdevingueren sagraris-manifestadors, templets autònoms dedicats al culte de l'eucaristia, de vegades enlairats per una graonada daurada fins arran de la fornícula principal. N'hi havia de dos cossos amb cobertura cupulada tan grans que creaven un espai interior prou ampli per guardar-hi luxoses custòdies que es podien mostrar a la congregació durant les celebracions, gràcies a enginyosos mecanismes d'obertura i de tanca amagats a l'interior. Els exemples abunden: el de Sant Vicenç de Castellbisbal, amb tambor i cupulí; el de Sant Pere de Reus, projectat per Agustí Pujol II i realitzat per Rafael Rocafort; el de Sant Joan d'Oló, de Pau Sunyer, amb una doble galeria de columnes en espiral a l'interior; el de Santa Maria d'Igualada; el d'Alcover i el de Sant Feliu de Torelló, aquests dos esveltíssims, amb columnes salomòniques retorçades que cenyien un portal convex decorat amb una pintura del Sant Sopar (?)... Però cap de tan espectacular com el de Josep Sunyer i Raurell a la seu de Manresa (1715), trinxat quasi completament el 1936 —n'hi ha restes al Museu Històric de la Seu—. Més que en cap altre resulta justificat parlar d'una peça d'art absolutament autònoma: presidia tota sola la capella fonda de la confraria de la Minerva (GASOL 1948, p. 401), a la manera d'un retaule vuitavat —o un quadrat aixamfranat— d'agosarat disseny tardobarroc. L'envoltaven i el coronaven belles escultures de l'eccehomo, dels sacerdots de l'Antiga Llei, dels àngels mostrant instruments de la Passió i de sant Tomàs d'Aquino al coronament, realitzades en alabastre i fusta —els materials bàsics del conjunt—.

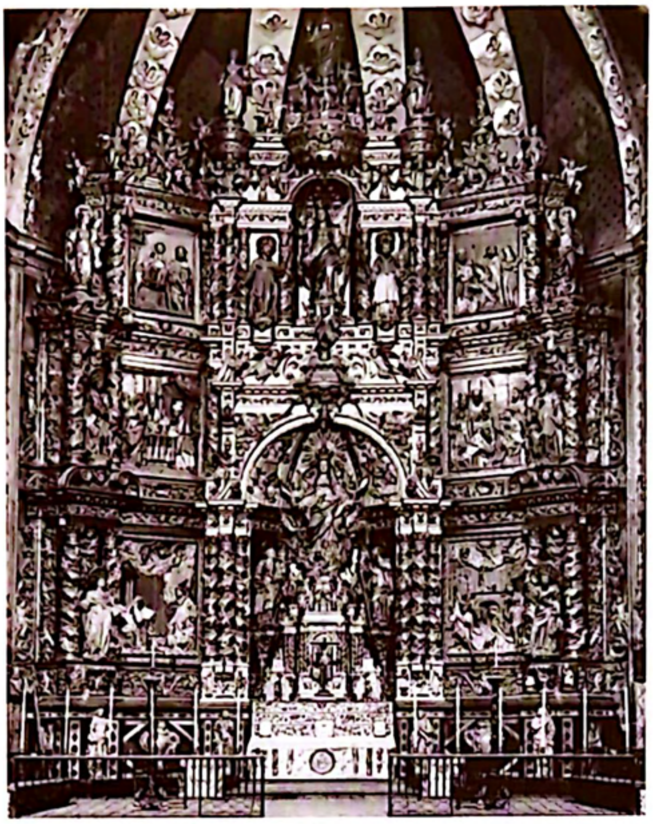
En general, a mesura que s'escolaven les dècades del segle XVII, els retaules guanyaven complexitat tectònica i densitat ornamental respecte dels de la generació de Claudi Perret, Agustí Pujol II o els Rubió. Els de la meitat de la centúria es lliuraren més obertament a la fantasia compositiva, i tendiren a una opulència desconeguda fins aleshores —però encara migrada en comparació amb l'exhibida al final del segle XVII—. Els tres o cinc panys i els tres o quatre pisos de l'estructura adquirien corporeïtat, perquè els carrers extrems i el central tendien a projectar alguns elements per davant de la pantalla, bé les cornises, amb més volada, bé els cupulins aixoplugadors de les fornícules principals, o bé edicles prominents com els que cenyien el retaule major de Valls. Es diria que cada vegada semblaven menys pantalles i més castells d'alba defensats pels protectors de viles i corporacions, instal·lats en amplis nínxols d'ampul·losos coronaments. El major de Santes Creus de Josep Tramulles (1647) és particularment interessant. I no únicament pel fet que destina els relleus narratius al bancal i ocupa els compartiments del retaule amb figures exemptes. Això resultava una variant del patró reticular que sovint trobem a retaules conventuals i que apareix en algunes parròquies en forma de creacions tan notables com els retaules majors de Sant Miquel de Cardona, d'Andreu Sala, o de Sant Andreu de la Selva del Camp, del qual la mostra exhibeix la valuosa traça de fra Jaume Ribot. El de Santes Creus crida més l'atenció que d'altres perquè segueix una traça més sofisticada de l'habitual, amb els cossos laterals de la primera andana projectats endavant, culminats per dosserets amb frontons de volutes enrotllades que es torcen lleugerament per seguir l'impuls del cos cap a l'exterior. És més, el carrer principal el presideix una fornícula profunda inscrita en un templet flanquejat per atlants que trenca la línia de l'entaulament separador dels dos pisos per ocupar el centre geomètric de la pantalla. És una variant anunciadora d'esquemes més habituals al final del segle.

No va ser fins a final dels anys seixanta del segle XVII que es produí una sacsejada a les tradicions del retaule equivalent, en energia, a la que suposà l'opció pels relleus historiats. La protagonitzà l'element emblemàtic de l'època del barroc: la columna salomònica, finalment incorporada a la plàstica autòctona. Només al darrer terç del segle Catalunya adoptà una forma genuïnament barroca, un motiu ben conegut a qualsevol regió artística de l'Europa catòlica. Això sí, des d'aleshores no es concebé cap retaule sense aquest element. Els eixos de les retícules mudaren d'aspecte, perquè les columnes d'estries amb terços inferiors decorats van ser substituïdes per les salomòniques. Aquest ordre constituí l'esquelet dels retaules durant una cinquantena d'anys. Les columnes entorxades, turgents, cobertes d'aus, ocells, pàmpols, «minyons» tan carnosos com els portadors d'emblemes de les lletanies del retaule tarragoní de la Immaculada —la versió

nostrada dels *putti*, dels amorets d'arrel clàssica— esdevingueren ubiqües durant mig segle. Separant carrers, flanquejant fornícules, emmarcant relleus, aïllades, retorçant-se, o en tríades, les trobem arreu, sobretot a partir del 1680. Tot i que la novetat no afectava el concepte de retaule vigent, el nou ordre venia prenyat de tanta densitat simbòlica que la seva adopció no constituí un mer retoc ornamental. L'ordre salomònic, amb la força ascendent de les seves espires, evocava perfectament la vitalitat i la puixança de l'Església renovada de la Contrareforma. L'aparell decoratiu dels escultors n'eixamplava encara l'expressivitat: esdevenia símbol de l'eucaristia, el sagrament per excel·lència defensat per la Contrareforma dels atacs protestants, proclamat mitjançant l'art, la litúrgia, el ritual i les devocions. Les aus picotejant fruites, els raïms, els pàmpols, els rams de fruites, els poms de flors, els pelicans actuaven com emblemes eloqüents del sacrifici eucarístic.

Amb el salomonisme, els retaules passaren a ser governats per un ordre més persuasiu, simbòlicament més ric i dens, en sintonia amb l'estètica dels episodis més resplendents de l'art de l'Església contrareformista des que Gian Lorenzo Bernini el reinventà al baldaquí de Sant Pere de Roma i el convertí en la millor i més eficaç imatge del catolicisme global del segle XVII, tan segur d'ell mateix un cop aturat l'avenç protestant i mentre s'escampava pel planeta, de vegades gràcies a la persuasió dels seus predicadors —de missioners com sant Francesc Xavier— i sovint per imposició i coacció, aliat amb els exèrcits dels grans monarques catòlics. Però la penetració «salomònica» fou gradual. Ja trobem la columna retorçada als retaules de la dècada dels seixanta del segle XVII, als majors de Santa Maria i Sant Joan d'Oló (1663-1666), unes modestes peces de Pau Sunyer la conservació de les quals ha tornat precioses. Senyalen el canvi de gust, perquè hi conviuen columnes de canó estriat i terç decorat amb alguns fusts salomònics a les andanes altes. Són els tempteigs tímids d'un retauler de recursos limitats —molt depenent de les invencions i traces del seu contemporani Joan Grau—, anunciadors del transcendental canvi que una dècada més tard transformà els eixos de les retícules. El mateix Pau Sunyer va adoptar incondicionalment el salomònic al retaule major del santuari de la Gleva (1683), però uns anys abans ja es trobaven arreu. Apareixen esmentades el 1670 per part del donzell barceloní Pere d'Amigant, que demanava al mestre Joan Gra que fabriqués el retaule dels Dolors del convent del Bonsuccés amb «columnas salomònicas» decorades amb «minyons que aportaran en sas mans algun improperi de la Passió de Nostre Senyor Jesuchrist y pàmpols» (el document va ser publicat a PÉREZ 1989, doc. 95 bis). El 1679, Francesc Grau i Domènec Rovira II n'havien creat versions esplèndides, autènticament salomòniques, a les feines simultànies del retaule major de l'Assumpta d'Alcover (1679-1700, cremat el 1936 però ben documentat fotogràficament) i al del de la Immaculada de la catedral de Tarragona (1679-1683). Des d'aleshores s'incardinaren als retaules, n'esdevingueren l'essència.

A l'etapa salomònica descobrim poques alternatives al patró dominant de la retícula. La majoria prengueren la forma d'un retaule «a la italiana», organitzat entorn d'un poderós nucli figuratiu, fos una taula, una figura o un gran relleu, a la manera d'un arc triomfal. Fins passada la segona dècada del segle XVIII, amb l'excepció del retaule del convent de Sant Salvador de Perpinyà (ara a l'església de Vinçà, al Conflent) del tolosà Jean Jacques Melair (1697), no trobem grans retaules d'estructura unitària ni grans mobles tetràstils amb columnes gegants que emmarquin un gran plafó o una gran pintura com en la retaulística castellana, posem per cas. A Catalunya les propostes de retaules unitaris eren ocasionals. Normalment naixien vinculades a capelles laterals privades i a una programació iconogràfica més concentrada i lacònica, perquè solia servir una devoció personal. Val la pena esmentar els més espectaculars, ja de final del segle XVII i de principi del segle XVIII: el filigranat retaule de Sant Pere Nolasc de la catedral de Barcelona, de Joan Roig I, dominat pel fabulós relleu de la fundació de l'orde de la Mercè en temps del rei Jaume I (*c.* 1688); el de la capella de la Immaculada de la catedral de Tarragona, de Francesc Grau i Domènec Rovira I (1678-1679); el parcialment desaparegut retaule dedicat a sant Francesc Xavier de l'església de Sant Joan de Valls —l'exposició en mostra l'únic element sobreviscut, el preciós relleu *Agonia de sant Francesc Xavier*, atribuïble a Lluís Bonifàs (*c.* 1696)—, i els retaules que Pau Costa i el seu obrador van deixar a la seu de Girona: els de l'Anunciació (1710-1717), la Immaculada (1710-1719), Sant Miquel (1715-1716), els Dolors (1717), Sant

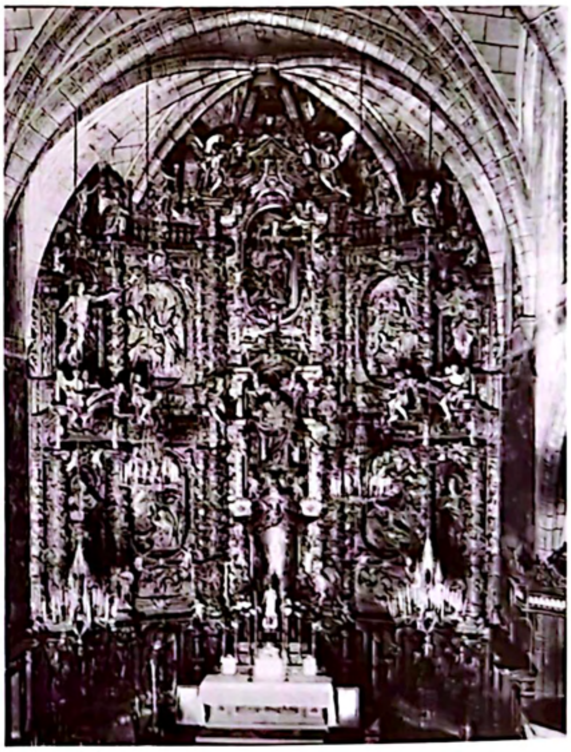


Retaule major de l'Assumpta d'Alcover, destruït el 1936.
Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Retaule de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona.
Fotografia Joan Bosch.

Narcís (1718-1722) i Sant Rafael (1718-1725). Significativament, molts dels esmentats sorgiren de les voluntats de canonges de les tres catedrals: Pere Roig de Barcelona, Diego Girón de Rebolledo, a Tarragona, i els canonges Jaume Codolar, Cristòfor Rich, Miquel Català, Cristòfor Pagès, Narcís de Font, Manuel Gaietà de Ferrer i Pere Perramon, de Girona (MADURELL 1958; MADURELL 1961; PÉREZ 1988, p. 115-117 especialment; BOSCH 1990). Retaules, sepulcres i làpides personalitzaven aquestes capelles closes amb els records al sant tutelar del client —que quan no presidia el conjunt, com a Girona, solia aparèixer a la fornícula cimera—, a la seva devoció més cara, i a la seva nissaga a través dels escuts dels pedestal i, és clar, dels enterraments o sepulcres.

La presència de l'ordre salomònic començà a ser «disputada» només a partir de les fàbriques de Pau Costa (1665-1726) als retaules d'Arenys de Mar (1706-1709) i Palafrugell (1708), aquí més obertament. En tot cas mai no s'aiguali gens l'aire salomònic, saturat d'ornamentació i d'informació iconogràfica dels retaules. El mestre vigatà va optar per cenyir-hi els compar-

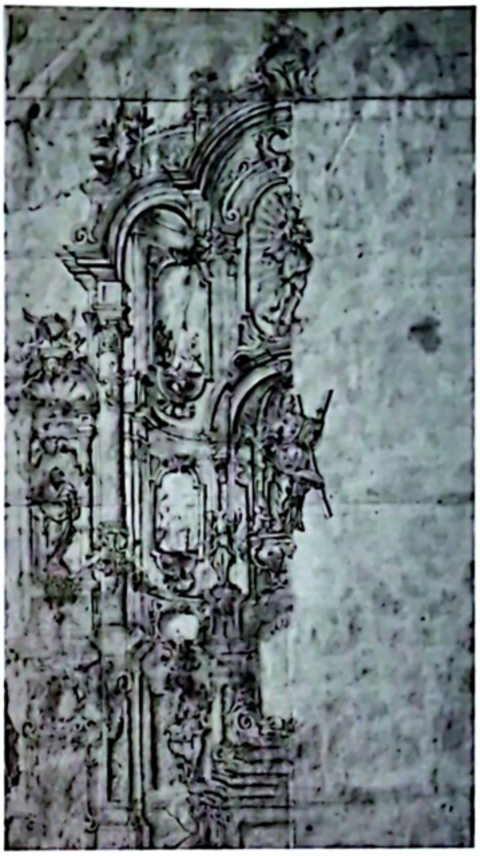


Retaule major de Sant Martí de Palafrugell, destruït el 1936.
Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

timents amb feixos de tres columnes de fust estriat o llis —en realitat una i dos quarts— però decorades amb una garlanda en espiral de fulles i flors. A la primeria del set-cents semblava decidit a abandonar el viu salomonisme del final del segle a favor d'un tractament més sobri i contingut del suport i de l'ornament, que passava pel sacrifici de la columna de les sis espires, fins aleshores imprescindible. Val la pena retenir que aquest principi de deseiximent és simultani al que a Castella protagonitzava José Benito Churriguera (1665-1725). És fins i tot una miqueta anterior, ja que la traça del retaule del convent de San Basilio de Madrid és de l'any 1717. En canvi, una altra alternativa al salomonisme imperant, l'ús de l'estípit de contorn mixtilini i múltiples estrangulacions, tan propi d'altres escoles hispàniques, apareix testimonialment només, que se sàpiga, al retaule de Sant Ramon Nonat de l'església parroquial de Sant Martí de Maldà (cremat el 1936), una feina d'Isidre Espinalt (1716) documentada per Mercè Vidal (1992, doc. XII).

Hi ha altres novetats a les traces dels retaulers de començament del segle XVIII, engendradores de conjunts d'una gran carnositat ornamental i iconogràfica, sempre al límit de la saturació. I són més rellevants i tot. A l'obra de Pau Costa i a la de Josep Sunyer i Raurell, hi notem com, sense abandonar l'esquema reticular en absolut, buscaren solucions més grandioses per a les estructures: reduïren el nombre de pisos o andanes, augmentaren la mida dels plafons narratius i dilataren els cossos centrals a costa dels laterals. A més, als grans conjunts de Prada de Conflent i Cotlliure, fets per Sunyer i Raurell ran de la cloenda del segle XVII, s'hi incorporà una novetat diversa, l'elisió de les fornícules, acompanyada de la col·locació dels seus antics habitants davant dels ordres, encara salomònics. Les figures de cos rodó i de mida gairebé natural dels apòstols feren un pas endavant i s'aproximaren a la nau, a la congregació, també gràcies a uns recursos gestuals més grandiloqüents —que a nosaltres, tres-cents anys després, ens semblen més aviat esbravats, i que en mans de retaulers menys competents i en retaules menys dignes de memòria devien resultar francament decebedors—.

Segons el meu parer, l'etapa del salomonisme, la llarga època dels grans retaules reticulats controlats pels narradors en relleu va fer el cant del cigne a dos conjunts suportats per expressius bastaixos, els majors de Santa Maria d'Igualada (1718-1736) i Cadaqués (1723 i 1727). Per dir-ho amb més precisió: tota una època es clou amb els dissenys de Josep Sunyer i Raurell i Jacint Morató usats per aixecar-los. A Igualada tot el conjunt, sense perdre encara el seu aspecte de pantalla reticulada, emmarca la gran concavitat central, la grandiosa fornícula cupulada i el seu gran dosser, que solemnitza la presència de la Immaculada, la figura que atreu les mirades o els gestos de l'escultura que l'envolta, a qui van dedicades les notes dels angèlics músics de l'andana superior. D'altra banda, la fins aleshores imprescindible dosi d'aparell narratiu es limita a dos medallons instal·lats als laterals de la predel·la i a dos grans plafons amb escenes marianes que semblen expulsats del retaule i convertits en quadres penjats dels murs laterals del presbiteri. Les novetats del de Cadaqués (1723) són de signe divers. Tal com volien els obrers empordanesos Pau Costa i Joan Torras, el van construir reaprofitant un disseny aliè, el que havien preparat Jacint Morató i Josep Sunyer i Raurell per al retaule del convent de Santa Clara de Vic (1721), que només pogueren



Traça d'un retaule dedicat a santa Eulàlia. Museu Episcopal de Vic. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Retaule major del convent de Santa Clara de Vic, destruït el 1936.
Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

començar, i al qual donà forma, bàsicament, Pere Costa (vegeu DORICO 1997). Realment al retaule empordanès hi ha una sola novetat, però monumental i importantísssima de tan original. La observem també a la traça d'un retaule dedicat a santa Eulàlia del Museu Episcopal de Vic que potser es podria atribuir a Jacint Morató. És el baldaquí gegant de planta el·lipsoide, elevat sobre dues mènsules volades i dues poderoses columnes d'ordre compost, fust estriat decorat amb una aspa de garlandes i el terç inferior amb angelets. El cobreix una cúpula de secció gairebé ogival, cenyida per trams de frontó rampant i eriçada d'imatgeria, que aixopluga els panys centrals del retaule, encara decorats amb quatre relleus de temàtica mariana.

Precisament fa la impressió que Jacint Morató era el dissenyador de retaules més modern de la seva generació. Ho dic perquè és en una feina seva, contractada en solitari, que observem la proposta més avançada del temps. És el retaule major de l'església de Sant Lluc de Girona (1727), ara estudiat per Teresa Avellí (en premsa), que n'ha localitzat una valuosa fotografia d'abans de ser desmembrat. Morató, que ja en els retaules de Cadaqués i d'Igualada expressava la tensió entre la fidelitat als patrons tradicionals i una cultura arquitectònica diversa —i comparativament més actual—, la del tardobarroc, imaginà al final de la seva trajectòria estructures més agrupades i unitàries i semblava decidit a trencar amb els usos anteriors. En aquest retaule el conjunt es desplega des d'un nucli —sorprenentment un magnífic quadre-relleu— a través de dos trams d'entaulament successius —el segon en retrocés—, aguantats per columnes de fust llis i base tova decorada d'estilitzats acants. Encara és una pantalla que revesteix la capçalera i manté fornícules per a imatgeria, però l'autor s'ha desentès del concepte reticular i hi manipula unes morfologies arquitectòniques insòlites a Catalunya pròpies del barroc italià, amb citacions en la punxeguda punta al repertori de frontons de Borromini, segurament collides d'un tractat intermediari.

Els darrers passos de Jacint Morató van anar en la mateixa direcció que els primers de Pere Costa (1693-1761), fill de Pau Costa, el primer acadèmic català de San Fernando, el centre d'una generació florida cap a 1720-1750. En els seus treballs contemplem l'ensorrament de l'atàvic patró reticular, una autèntica mutació en el gènere. Ara per ara sembla que personificà la reinvenció del gènere del retaule, ja que tots els seus, en bona part documentats per Carles Dorico (1997), defensen una modalitat tipològica ben allunyada de la consuetudinària retícula, del patró basat en carrers, andanes, fornícules on convivien imatges i relleus. Des dels seus treballs primerencs al convent de Jonqueres (1721-1723) —cremat el 1936, quan s'havia adaptat com a retaule major de l'església parroquial de Gelida— o a l'Aleixar, fins a les creacions madures dels majors de Sant Ramon del Portell (1738-1742), del convent de Santa Clara de Vic (1748-1753) o de l'església barcelonina de Sant Sever, del 1754 —any que va rebre el grau d'acadèmic de mèrit—, Pere Costa trencà amb la tradició del retaule de funció narrativa, d'èmfasi catequètic, per explorar una tipologia nova: el retaule templet, en direm nosaltres; el retaule baldaquí, n'han dit altres; el retaule llotja, en podríem dir també. Ell defensà uns organismes de gran presència arquitectònica, formalitzada com un templet dípter,

d'un sol cos dominat per un ampli nínxol central, coronat amb un capriciós frontó, des del qual es despleguen dues ales amb aspecte de pòrtic truncat que avancen angularment cap a la nau. Tot va coronat amb un àtic pesant, viu i dinàmic, molt ampul·lós, que, lleugerament reculat, repercuteix l'articulació del cos central amb un edicle per a imatgeria flanquejat per dues grans pilastres-volutes projectades diagonalment. Era un model comparativament més sobri i geometritzant, en el qual gairebé mai calien els relleus; se servia d'un vocabulari arquitectònic que havia abandonat el salomonisme i que després d'una etapa de flirteig amb les columnes de fust llis amb base bombada acabà decantant-se per una columna d'una puresa revaloritzada després de dècades de revestiments i retorciments. L'escultura hi compareix en primer terme davant de la columnata, tret de la peça central, instal·lada a l'arc major. En una escenografia com aquella, els personatges semblen actors d'un drama sacre, declamant, interpel·lant-se, invocant la divinitat damunt un maquinal escenari classicitzant que el revestiment d'or allunyava del món real.

Si el resultat del procés és clar —des de Cèsar Martinell tota la bibliografia l'ha indicat—, en canvi les causes i els mecanismes de tan gran transformació, la genealogia dels elements i del llenguatge emprat, de la cultura arquitectònica, no han estat prou explorats. Com a molt s'han explicat imprecisament i confusa, al·ludint a la penetració d'una estètica acadèmica o d'un estil acadèmic (o fins i tot neoclàssic). Aquest no és el lloc per encetar una reflexió d'aquesta magnitud. No serà l'actual catàleg el que resolgui aquest problema pendent dels nostres estudis, perquè la qüestió té una amplitud tal que caldrà abordar-la monogràficament. Però d'entrada em sembla possible demanar que s'abandoni el recurs de titllar d'academicisme el llenguatge dels retaules des de 1720-1730 —que ha arribat a l'extrem de ser aplicat a un escultor, Jacint Morató, que ni tan sols va ser acadèmic, entre altres coses perquè quan visqué no n'hi havia, d'Acadèmia—. Em limitaré a destacar que l'artificiosa proposta de Pere Costa sintonitza amb el corrent internacional del barroc tardà —nascut com una mescla de l'elegància sofisticada de Bernini i la intrepidesa inventiva de Borromini— que triomfà a final del segle XVII i bona part del segle XVIII, interpretat a casa nostra segons una cultura més generosa amb l'ornament que la italiana o la francesa. Pere Costa n'havia de tenir informacions privilegiades, a causa dels seus contactes personals amb Ferdinando Galli Bibiena, després i tot que el bolonyès marxés de Barcelona (DORICO 1997, nota 13). Francesc Miralpeix va donar contingut a aquesta informació acarant el projecte de retaule de Sant Felip Neri de Pere Costa (DORICO 1997, p. 135) amb el llenguatge bibienesc (MIRALPEIX 2004, p. 74). I se sap que el Monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona (1735) regia les seves proporcions pel mòdul de Bibiena (BOSCH i DORICO 1992, p. 256). Si, finalment, tenim la curiositat de comprovar quina mena de retaules dissenyava Ferdinando Galli servint-nos dels dibuixos publicats dels majors de Santa Maria della Steccata de Parma (*c.* 1704) i de l'abadia de Melk (1725), el vincle del món de Bibiena amb els avatars retaulístics del nostre país i particularment amb Costa restarà més enfortit. D'altra banda, i un cop reconegut que no goso vincular els projectes de Pere Costa i dels seus contemporanis a cap làmina concreta dels tractats d'arquitectura o dels repertoris més coneguts de l'etapa — el dels Lepautre, o el de G. G. De Rossi, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma* (1684), per exemple—, m'aventuro a suggerir que, juntament amb Galli Bibiena, el tractat d'Andrea Pozzo (1642-1709) *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700) seria un altre bon punt de partida per explorar-hi els fonaments dels nostres dissenyadors de retaules, o les fonts d'inspiració de llurs solucions. Les sòlides mènsules volades que aguanten imatges o columnes, les motllures pronunciades, l'abundància de volutes amb desplegament vertical que es transmuten en pilastres per vincular cossos superposats, els frisos tous dels entaulaments, el gust per les cornises protuberants i per anar encaixant trams curts d'entaulament, la presència del capitell acanalat, semblen adreçar-nos cap a les làmines d'aquest tractat de tanta difusió europea, «auténtico best-seller de la cultura artística y sobretodo arquitectónica del siglo XVIII» (BÉRCHEZ i GÓMEZ FERRER 1998, p. 105).

La línia encapçalada per Pere Costa va canviar la retaulística local, almenys la dels tallers capdavanters, ja que la solució reticular encara era admesa, de manera saltuària, per obradors més tradicionals, com el de Segimon i Francesc Pujol al retaule del Roser de Matamargó (1727-1730) (VILAMALA 2001, p. 45-49). Assistim a la florida final del gènere, a un darrer brot

Retaule major del santuari del Miracle. Fotografia Andrés de Mesa.

meravellós que ens ha llegat peces tan imposants com el retaule-cambril del santuari del Miracle (1747), de Carles Morató i Brugaroles (PLANES 1986, doc. IX); tan precioses com el retaule de la capella de La Sala de Linya —curiosament, el mas on havia nascut l'escultor Andreu Sala—, que es pot atribuir a Carles Morató, i tan originals i variades com els múltiples treballs de Lluís Bonifàs i Massó, analitzats a l'estudi pioner de Cèsar Martinell (1948). Per als dissenys de Bonifàs, el tercer acadèmic català a San Fernando, val allò que indicàvem a propòsit del fals academicisme de Jacint Morató o Pere Costa. Les traces de Bonifàs i Massó encara guanyen en vivacitat i calidesa respecte dels dissenys de Pere Costa, perquè hi aplicava una dosi més forta de revestiment ornamental i d'imatgeria i perquè puntualment hi admetia la presència dels relleus narratius. Als productes de l'acadèmic vallenc hi ha una major ardidesa projectiva, ja que la seva geometria és més artificiosa i gosa plantejar-se sectors en projecció còncava (a la capella dels Dolors de Valls) i pedestals i entaulaments en lleugera tensió convexa (retaule major d'Aitona). Sembla que els seus interessos arquitectònics també eren amplis. Martinell (1948, p. 64-65) ens explica que tenia, entre d'altres, *L'Architettura civile* (1711), les *Direzioni della Prospettiva Teorica* (1732) i les *Direzioni a'giovanni studenti nel Disegno dell'Arcitettura* (1745), de Ferdinando Bibiena, el tractat d'un dels *novatores* valencians, el *Curso o compendio matemático* del pare Tomàs Vicente Tosca (1712) o el sobri *Elementos de toda la arquitectura civil*, de Christian Rieger (1763).

Retaule major de Sant Pere de Matamargó. Fotografia Joan Bosch.

D'aquestes fonts, i d'altres que caldria individuar, devien procedir motius d'aires borrominescos com els frontons cimers dels retaules majors de la capella dels Dolors de Valls o de Sant Pere de Cubells, de coneguda citació a la càtedra de Sant Pere, de Bernini (MARTINELL 1948, p. 165), o els capitells de volutes invertides del cor de la catedral de Lleida. Caldrà indagar-ho. Igual que s'hauran de buscar, probablement a la França de Lluís XV, les fonts de la rocalla, del fullatge asimètric, de les conquilles estovades que des dels anys seixanta del segle XVII maquillaven els retaules-

templets de Bonifàs i Massó i Carles Morató. I aquelles deus que posaren a l'abast de Francesc Bonifàs i Massó —en la traça del Museu de Valls que exposem— o de Josep Pujol i Juhí els repertoris de l'estil Lluís XVI, aplicats al seu magnífic retaule major de Sant Pere de Matamargó (VILAMALA 2001, p. 92-95), dissenyat com un túmul graonat en el qual les agitades escultures de cos rodó dels apòstols semblen esvelts pinacles.

No se m'acuden gaires llocs millors que les esglésies del Miracle o de Sant Pere de Matamargó, espais de temps aturat, per pensar en el darrer capítol de la retaulística autòctona realitzada en fusta d'alba policromada, el de la seva lenta extinció. Mestres de tot el Principat com Carles Morató († 1792) i Josep Pujol, i d'altres actius al darrer terç de segle com els Real de Vic o els Espinalt a l'arquebisbat de Tarragona, o com els darrers Sunyer a Manresa, descobriren que el seu ofici, la seva especialitat, tombava cap a la fi. El seu món avançava cap a la liquidació: el 1777 el rei Carles III dirigí una circular a tots els bisbes d'Espanya en què els requeria que prohibissin la fabricació de retaules en fusta. El rei adduïa el perill que es cremessin i també els costos que gravaven greument les finances locals. Com explica Santiago Alcolea a partir de l'estudi de la correspondència enviada a la diòcesi de Solsona (1984, p. 192-195), el que el rei mirava de fer era conduir el gust artístic del regne cap a posicions acadèmiques i estroncar la tradició barroca dels retaulers que treballaven al marge de San Fernando. Per al gust acadèmic i pseudoil·lustrat de la monarquia i les seves institucions culturals, aquells retaules eren la imatge d'un món arcaic, supersticiós, beat, i exemples d'un art popular, «inculte», extravagant i arbitrari, irracional. També ho eren, ho trobo indicatiu, les confraries populars, igualment combatudes des de les posicions regalistes (PUIGVERT 2001, p. 176-187). Com que la primera circular va tenir poc ressò i efecte —en tingué a la Universitat de Cervera, dotada de retaules de pedres nobles per Jaume Padró (1777-1781)—, la monarquia, ara de Carles IV, a través del Conde de Floridablanca, la reblà el 1792. Tornava a exigir a l'episcopat la prohibició de la fusta —en endavant seria obligatori fabricar els retaules en marbre, pedra o estuc—, i exigia que qualsevol traça de nou retaule tingués l'autorització de l'Academia de San Fernando: «Además encarga S. M. a V. S. I. [Vuestra Señoría Ilustrísima] que en la execución se excuse, quanto sea dable, emplear maderas, especialmente en los Retablos y adornos de los Altares, puesto que a penas hay Ciudad en el reyno en cuyas cercanías no abunden mármoles u otras piedras adequadas, mediante lo qual no sólo se evitarà gran parte del riesgo de los incendios (mayormente si se redugere el número de luces a lo que pide el decoro del Templo y dicta la devoción seria y magestuosa practicada en las Catedrales y Capillas de S. M.) sino también se reformarà el enorme infructuoso gasto de los dorados, expuestos a enagenarse y afeyarse en breve tiempo, y se promoverá el adelantamiento y digno exercicio de las artes con monumentos de materias permanentes, pudiendo en caso necesario suplir muy bién los estucos, que són menos costosos que los mármoles y jaspes» (transcrit per VILAMALA 2001, apèndix 12).

L'agonia dels tallers tradicionals fou llarga —encara a principi del segle XIX s'acabaren alguns retaules d'alba—, però, ben a final de segle, l'estil acadèmic i normatiu plogut de la cort s'entronitzà a tot Catalunya i escombrà els rivals. De totes maneres, abans el classicisme acadèmic ja havia produït un primer fruit meravellós, però ara irrecuperable: els altars per a la Seu Nova de Lleida (1776-1782), de Juan Adán, un aragonès que havia residit a Roma més de deu anys; peces d'un classicisme més auster, d'un autor que arribà a ser escultor de cambra de Carles IV en una cort de gustos antibarrocs, com hem llegit a Floridablanca.

No sabrem mai si el declivi del gènere va ser la causa de l'extremada pobresa que Josep Pujol reconeix en una emocionant carta de 1803 en què, avergonyit —«la vergonya me va impedir de dirte ab paraules lo que ara me atravesch a dirte ab escrits», comença dient—, demana ajuda al seu amic Faust Serrabou: «la caritat de donarme un parell de llensols que no tinch per mudar lo llit y també alguna cosa per ferme algunas camisas per poderme mudar [...]» (VILAMALA 2002, apèndix 13).

Potser arribats aquí és de justícia que recordi l'obra fundacional dels estudis sobre retaulística a Catalunya, l'*Arquitectura i escultura barroques a Catalunya* de l'arquitecte i historiador Cèsar Martinell i Brunet, perquè ell fou el primer de bastir una estructura interpretativa del vast món del retaules catalans dels segles XVII i XVIII, a partir de la tripartició del període —i dels volums de la *Monumenta Cataloniae*— en les etapes

classicista, barroca i acadèmica. Lògicament, ara ens toca diferir d'alguns dels seus arguments, de retocar algunes de les fronteres cronològiques que ell va fixar. Ara emprem nous materials, gaudim de més referències comparatives, que donen als nostres esquemes una major consistència. Però ell fou el guia que ens ensenyà el paisatge: la seva obra és l'embrió dels estudis de la nostra època. Li envegem el privilegi de veure una realitat que nosaltres percebem ben deformada i empobrida a causa de la massiva destrucció del patrimoni artístic durant el juliol de 1936, la dels retaules intactes presidint els altars a capelles i presbiteris.

El llenguatge dels escultors

Com ha explicat Joaquim Garriga, al llarg del segle XVI el llenguatge escultòric, el codi de representació, havia anat evolucionant cap a unes fórmules més sensibles als requisits de la versemblança i de la narració convincent, i estilísticament més italianitzants. Des de mitjan d'aquell segle els autors locals manifesten «més consciència de l'estructura anatòmica dels cossos, explícita o subjacent al vestit, demostren una major capacitat per a recrear figures de proporcions més harmonioses, ben articulades i turgents, de membres més flexibles, per concebre drapeigs i plecs més endolcits i versemblants». Començaven a ser més sensibles als requisits de la narrativa clara i coherent, procuraven evocar escenografies més versemblants i caracteritzaven escenaris arquitectònics més estables i lògics, vestint-los normalment d'aspecte classicitzant. Val a dir que, lògicament, aquesta capacitat mimètica era sòlida en els mestres capdavanters, més destres i informats, més exigents; i menor o precària en els tallers més artesanalitzats (GARRIGA 1986, p. 112).

Una mirada panoràmica sobre la retaulística del final del segle XVI mostra que els escultors més avançats, i més competents i informats, no només havien assimilat els requisits elementals de la representació convincent; els descobreix habituats a elaborar figures i composicions d'acord amb la cultura del tardomanierisme internacional. Era un manierisme epigonal de temàtica religiosa que, marcat per la Contrareforma, deixà de banda i depurà de la plàstica l'antic sensualisme pagà, l'erudició exhibicionista, l'hermetisme i el recargolament narratiu, i s'endinsà en fórmules de major claredat i ordre narratius que, no sense renunciar a l'efectisme i a l'enginy compositiu, posessin la poderosa imatgeria artística al servei de la devoció i de l'educació religiosa dels catòlics.

Com era habitual en el mercat de l'art devot local, la majoria dels mestres, fins i tot els més exigents, com Gaspar Huguet i Joan Ballester, construïen els recursos compositius, formalitzaven els temes, collien les referències, a partir de les abundants estampes que circulaven per Europa divulgant les grans invencions dels artistes dels centres d'avantguarda i dels fabricants d'estampes de les grans editorials flamenques que enviaven gravadors a Itàlia per immortalitzar-ne les obres de referència de l'art contemporani. És com una paradoxa per a aquells que encara viuen en la imatge tòpica de l'art d'aquell moment: fins ben entrat el segle XVIII, la millor estratègia per explicar un món artístic que sempre s'havia pensat com a autàrquic, tancat i bloquejat a la influència exterior és servir-se de la mediació de l'estampa importada. Ja ho hem explicat en una altra ocasió (GARRIGA-BOSCH 1997, p. 200): l'ús regular d'estampes en els tallers catalans d'escultura i de pintura dels segles moderns potencià significativament la seva transformació, alhora que la condicionava, i en això l'origen específic o l'ascendència estilística dels mateixos gravats que s'empraven resulta un factor crucial. Pel seu caràcter de models figuratius, els gravats van mediatitzar i compassar tant les tendències o direccions concretes del procés d'evolució de les arts del país com la seva consistència i el seu ritme —les etapes de canvis ràpids, d'inflexions, d'alentiments—. Innombrables pintures de caràcter narratiu o devot, escenes representades en relleu, imatges exemptes i motius ornamentals, siguin els esquemes de conjunt o les definicions de detall, reflecteixen l'operació que els seus autors van seguir: adaptar a diferent escala i traduir a formes volumètriques o pintades els dibuixos ombrejats que havien extret de les estampes. El resultat final de l'operació mai no era una còpia, sinó una «traducció», perquè fins i tot en els casos de transcripció completa i literal el resultat final era fruit del silenciós diàleg a través del temps de dues mentalitats molt diverses, la merament artesana del retauler català i la creativa de «l'inventor» italià o flamenc.

Tinguem-ho clar: les estampes no eren, certament, l'únic recurs creatiu dels nostres protagonistes, només el que n'ha quedat al descobert, la punta de l'iceberg dels seus mecanismes creatius. És de suposar que

molts devien acumular notes gràfiques preses davant dels treballs dels seus contemporanis més interessants i dibuixos agafats de les obres d'art més prestigioses que van acumular els temples del Principat durant els segles XVI o XVII, com ara els relleus de Bartolomé Ordóñez a la catedral de Barcelona, el sepulcre de Giovanni Merliano da Nola a Sant Bartomeu de Bellpuig, el retaule major de Santa Maria de Montserrat, d'Esteban Jordán, o les figures i els relleus d'Agustí Pujol II, per limitar-me a les peces d'impacte acreditat sobre els treballs dels escultors de l'època del barroc. I no s'hauria de descartar —al contrari— que alguns dibuixos duguessin als obradors autòctons referències sobre l'art dels centres hispànics, italians o francesos més dinàmics. Però, ara mateix, el paper dels dibuixos propis o aliens en la construcció del llenguatge dels escultors s'ha convertit en una qüestió gairebé insondable, ja que no n'hem conservat cap dels que corrien pels tallers. En definitiva, l'estampa resulta el nostre millor aliat. Com ho fou per a ells: entre els artesans que servien imatges per a les devocions, «el recurs a les composicions gràfiques d'altres artistes per resoldre amb més comoditat, varietat i eficàcia els treballs propis estava arrelat als tallers del país des del principi de l'època moderna i s'havia incorporat als processos de producció de les obres amb tanta regularitat i tan sistemàticament que els gravats es convertiren de seguida en l'auxiliar habitual, si no imprescindible, de qualsevol empresa artística» (GARRIGA-BOSCH 1997, p. 199-200).

Per tot plegat, aquestes estampes ens ajuden moltíssim a explicar que la plàstica dels segles XVII i XVIII, abans de les circulars de 1777 i 1792 contra els retaules de fusta, passà per dues grans èpoques. La primera, que durà fins als anys setanta del segle XVII, s'ha de catalogar com aquella en què els narradors en relleu treballaren analitzant i versionant els missatges figuratius del tardomanierisme internacional. A la segona, encetada el 1680, aproximadament, els protagonistes adoptaren les fórmules figuratives, els recursos expressius dels grans creadors europeus de l'època barroca, des de Bernini o Duquesnoy a Camillo Rusconi. Per ser exactes, caldria afegir-hi que la plàstica dels dos segles «barrocs» passà encara per una tercera etapa, aquella en què el llenguatge del barroc tardà comença a ser temperat pel gust més depurat i culte dels acadèmics que conegueren directament l'art italià i el francès, i esdevingué més aviat un «classicisme barroc», però de l'última, aquest capítol no en parlarà perquè ho ha de fer, i millor, l'article de Mariona Fernández d'aquest catàleg. La mateixa mostra del Md'A només n'evoca aquest darrer estadi, en què s'anunciava el nou món que acabà amb l'artesanat de la retaulística, a l'espera que algú converteixi el període acadèmic i els seus debats en l'argument central d'una exposició monogràfica.

Als tallers de la primera meitat del segle XVII, igual que als de la darreria del segle XVI, als caixons de models i traces dels mestres s'hi guardaven moltes estampes del flamenc Cornelis Cort (Hoorn, 1533-1578), que havia treballat a Venècia, Florència i Roma entre 1565 i 1578. Amb aquestes s'hi barrejaven les làmines d'Agostino Carracci (1557-1602), o del dàlmata Martino Rota (*c.* 1520-1583), i a poc a poc, van sumar-s'hi les dels gravadors del canvi de segle: Gisjbert van Veen, Jakob Matham, Raffaello Guidi, Raffaello Schiaminossi i, sobretot, Jan Sadeler I (1550-1600) i Gilles Sadeler (*c.* 1570-1629). A través de les estampes els nostres artesans podien contemplar i estudiar algunes de les grans creacions de l'art europeu de la segona meitat del segle XVI. I aquestes els assenyalaven camins que ells recorregueren fins ultrapassada la meitat del segle XVII, amb més o menys dificultat depenent de la destresa de cadascú. Les làmines estampades els servien referències d'algunes obres cabdals de l'alt Renaixement romà i florentí, incloses escultures de Miquel Àngel o d'Andrea Sansovino —ja citat cap al 1580 per Joan Ballester al retaule de Palamós (BOSCH 1994, p. 700)—, mostres abundants de l'art colorista i vital dels pintors venecians, des del Tiziano, copiat per Cort, o el Tintoretto de la Scuola Grande di San Rocco, fins als Bassano que transcriví Gilles Sadeler. Se'n desplegava un variat repertori d'interpretacions de temes hagiogràfics i marians creades pels pintors del tardomanierisme romà i bolonyès, peces sorgides de la transcripció de pintures o dibuixos de Taddeo i Federico Zuccari, Girolamo Muziano, Marcello Venusti, Orazio Sammachini, Federico Barocci i Giuseppe Cesari. Els artesans autòctons podien estar al cas i tot de l'obra de manieristes nòrdics o centreeuropeus com Marteen de Vos, Hans Von Aachen —un pintor i dibuixant especialitzat a proveir d'imatges els incisors, especialment els Sadeler—, Hans Rotterhammer o Bartolomeus Spränger. Això sí, els nostres, de tot aquest món

Joan Grau: *Presentació al temple*. Museu Comarcal de Manresa. Fotografia Joan Bosch.

Agostino Carracci: *Presentació al temple*. Fotografia *The Illustrated Bartsch*.

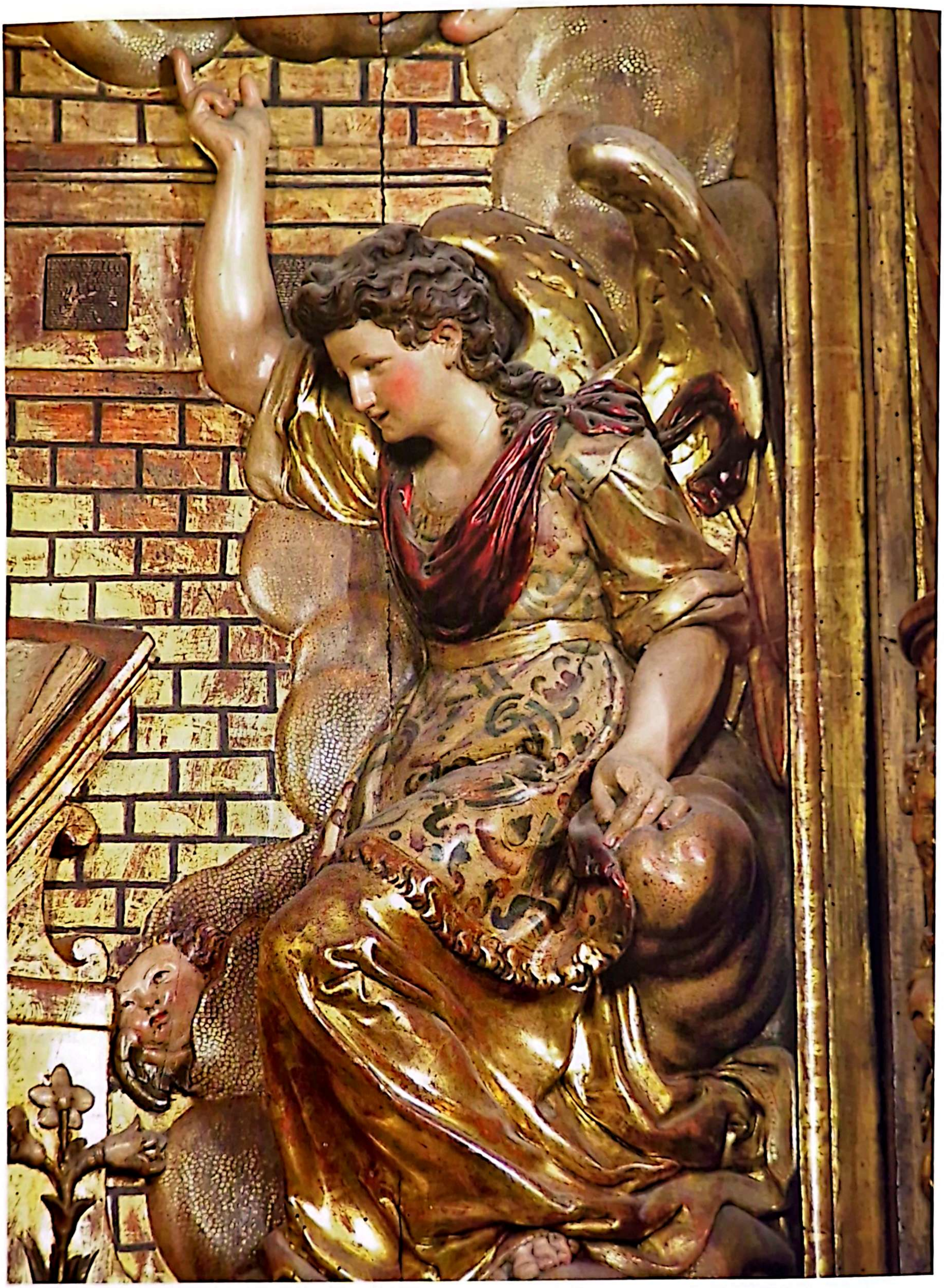
de formes només en sabien allò que en quedava després de la traducció al blanc i negre dels gravats, encara que fos feta per aquells mestres incisors de tècnica tan sofisticada capacitats per transcriure el color i els efectes de clarobscur amb els espessors dels traços, l'entrecreuament de les línies, les tonalitats de gris o l'esplendor dels blancs.

L'escultura catalana de bona part del segle XVII fou modelada pels impactes del tardomanierisme internacional divulgat per gravats com els esmentats. Claudi Perret († 1621), el borgonyó, es guià per làmines de Cornelis Cort —*Naixement de sant Joan*—, Hironimus Wierix —*Bateig*— o Johan Sadeler —*Flagel·lació de Crist*— al retaule major de Sant Joan de Perpinyà (1617-1621). El llenguatge rudimentari dels dinàmics Francesc, Jaume i Jacint Rubió no camufla del tot els manlleus a Cornelis Cort, en les històries del desaparegut retaule del Roser d'Esparreguera (1612), i a Johan Sadeler I, en la taula de la *Circumcisió* del retaule de Sant Pere de Rubí. A la predel·la del retaule de Sant Joan de Valls (1617), Onofre Fuster (1566-1620) sargí manlleus, entre d'altres, de Cornelis Cort, amb motius pouats a l'obra de Giacomo Franco, Raffaello Guidi o a la *Flagel·lació* de Giuseppe Cesari passada al coure per Gilles Sadeler (1568-1629). Sabem que Antoni Comes es refià del gravador de Hoorn en molts passatges del retaule de Sant Sadurní de la Roca (1618-1620), i hi cità una famosa làmina de Jacob Matham (1571-1631), el *Salvador* de Miquel Àngel a Santa Maria sopra Minerva, per al petit *Sant Andreu* dels daus que divideixen la predel·la. Els estudis del catàleg recorden que ho féu Rafael Rocafort al relleu de *La fugida a Egipte*, però també a tots els altres del retaule del Sant Nom de Jesús de Reus, que tradueixen a la fusta d'alba policromada les invencions de Federico Zuccari o Polidoro da Caravaggio. Josep Tramullas (1603–*c.* 1676) també seguia uns models de Cherubino Alberti —la *Presentació al temple*— i Gijbert van Veen —la *Visitació*— al

retaule de la Geltrú (1645-1655). L'autor anònim dels retaules del Roser de l'església de Sant Martí de Riner (Museu Diocesà i Comarcal de Solsona), Santa Maria d'Agramunt i Santa Maria de Ponts, tres magnífiques peces conservades que podrien datar de mitjan segle, conegué i usà abundantment les làmines dels *Quindecim Misteria Rosarii Beatae Mariae Virginis* de Raphaello Schiaminossi (1609). El retaule del Roser de Sant Pere Màrtir de Manresa, de Joan Grau (*c.* 1608-1685), és un compendi dels models d'estampa que circulaven pels tallers a la meitat del segle XVII: la *Presentació al temple* d'Agostino Carracci o la magnífica *Visitació* de Federico Barocci gravada per Gijsbert van Veen, o l'*Assumpta* de Hans Speckaert i Gilles Sadeler. Fins al punt que encara són ben paleses les citacions a Cornelis Cort en la *Transfiguració*, basada en l'emocionant pintura vaticana de Rafael, i en l'*Adoració dels pastors* que exhibim al Md'A, ben *zuccaresca*. Cort fou una presència tan estimada pels nostres artesans que encara reviscolava el 1671 com a guia de moltes escenes del rossellonès retaule major de Baixàs (1671), de Lluís Generes (BOSCH 1990, p. 146). La seva *Presentació al temple*, a partir d'una invenció de Taddeo Zuccari, que també gravà Cherubino Alberti, encara apareixia entre els models manipulats per Pau Sunyer al retaule del santuari de la Gleva (1683), més de cent anys després de sortir de la planxa, un segle després de la primera vegada que un autor local, el pintor Joan Mates, cità un paper del gravador de Hoorn a les sarges del retaule de Sant Joan de la catedral de Barcelona (1577). Només la *Visitació* de Van Veen i Federico Barocci tingué un èxit comparable. Datada del 1588, va comparèixer als tallers catalans a l'obra d'Antoni Toreno (GARRIGA 2002-2003, p. 215), i encara modelava els relleus rossellonesos de Josep Sunyer i Raurell —al retaule major de Cotlliure— i de Llàtzer Tramulles II —al de la Immaculada de Perpinyà— a final del segle XVII i principi del segle XVIII.

Durant gairebé setanta anys, els escultors del segle XVII van tenir aquelles imatges com a eines d'estudi, mitjans que els permetien seguir a distància els esdeveniments de l'art modern als centres d'avantguarda, o bé dreceres compositives, patrons i guies segurs per resoldre figures i relleus. El seu era un comportament que delatava una comprensió artesanalitzada del treball plàstic, una comprensió mecànica, no intel·lectualitzada, perquè no veia demèrit ni mancament en l'ús recurrent de citacions alienes, que no feia problema de mantenir els gravats com una eina més de l'obrador: l'instrument precís que servia per «inventar» personatges i històries, per fer bé i satisfactòriament el seu ofici de fabricants d'imatgeria devota. Seguien els gravats amb més o menys fidelitat, segons el grau de consciència inventiva. Que optessin per una o altra modalitat de relació, i que aquells que necessitaven del gravat com a proveïdor d'invencions fossin més o menys mimètics respecte del model, depenia del nivell de consciència creativa de cada artesà. La major o menor independència del model dictat estava relacionada amb la seva major o menor capacitat per aprofitar i per integrar els suggeriments de les estampes en un llenguatge personal, amb el seu grau de comprensió de les solucions presentades pel model utilitzat quant a l'anatomia, als drapejats, a la gestualitat i als escorços de les figures, o a la conformació de l'espai arquitectònic i a la construcció espacial del conjunt de la imatge. O depenia de la seva perspicàcia per traduir els canvis d'escala, o bé de la seva capacitat d'integrar en la nova unitat compositiva que s'elaborava aquells fragments dispars manllevats de fonts gravades diverses, i potser d'autors diversos. Hi hagué imatgers que en prengueren solucions ben literals i que no amagaren la seva dependència absoluta de la composició estampada, d'altres que n'agafaren motius puntuals, referits a la imitació d'una figura aïllada, i els més creatius s'hi vincularen com a eina d'estudi i punt de partida d'una composició nova, original (GARRIGA-BOSCH 1997, p. 200).

En qualsevol cas, els treballs dels escultors amb més talent manifesten una acusada personalitat, sobretot perquè —no ho perdem de vista— els nostres mestres no creaven quadres aïllats, sinó grans peces en relleu que s'havien d'integrar en el gran i complex moble del retaule. Aquesta és la unitat de sentit que hem de prendre com a referència en avaluar el discurs escultòric de l'època moderna. La majoria dels treballs dels escultors de bon nivell —dels tallers més competitius del mercat— eren feines genuïnes d'un alt nivell tècnic, però van ser realitzades amb una consciència inventiva més aviat precària. La majoria dels mestres d'aquesta etapa sembla que dedicaven les energies a traslladar la lliçó de la làmina entintada —o de les làmines, si en combinaven més d'una en cada història— al format d'un alt relleu o d'una figura de cos sencer, o a combinar al plafó les



Anunciació (detall). Retaule del Roser de la catedral de Barcelona. Fotografia Joan Bosch.

lliçons de les estampes amb les dels dibuixos, propis o adquirits, que replicaven motius figuratius, composicions, temes o retaules d'altres autors, de mestres locals de referència com Agustí Pujol el Jove. D'altra banda, com que s'expressaven en un dialecte escultòric diferent del pur italià tardomanierista dels models internacionals, les composicions resultaven més elementals i simples, i apareixien puntejades d'atavismes com la isocefàlia, la insistent simetria central o el limitat ventall emotiu exhibit pels actors de les escenes.

Però s'ha de reconèixer que molts dels nostres artesans crearen treballs considerables, rics de personalitat pròpia. N'evocaré pocs. El tortosí Onofre Fuster, tot i la seva dependència del gravat d'importació, apedaçava els manlleus de més d'una font procurant fer composicions distanciades dels models. I la seva obra ens interessa encara per la relativa ambició tècnica: és un dels pocs autors que sabien servir-se de les gradacions de profunditat amb virtualitat narrativa. L'art dels Rubió acabà tenint un gran encant de tan arcaïtzant, de tan estilísticament elemental —gairebé, m'agradaria dir, de tan «desestilitzat»—. Josep Tramulles (1603 – *c.* 1676) creà un dels mons plàstics més originals del segle XVII en els seus atapeïts relleus, un món poblat de figures turgents, plenes de vigor i de concentració. Joan Grau donà forma a l'imaginari religiós de nombroses parròquies de la Catalunya central. La seva obra, comparada amb la de Josep Generes i la de Pau Sunyer —esforçats a enriquir la pròpia proposta replicant molts dels relleus de Joan Grau, especialment els del retaule del Roser de Sant Pere Màrtir (1642-1649)—, ens serveix una de les claus per entendre com les novetats foranes se sedimentaven als tallers i feien evolucionar la plàstica conservadora dels mestres de menys ambició.

Tots ells simbolitzen el to general dels tallers capdavanters, el nivell general del vital món de la retaulística catalana fins al darrer terç del segle XVII. Antoni Joan Riera (1578-1638) i Agustí Pujol II (*c.* 1585-1628) en marquen el cim, la punta d'exigència i creativitat. Del primer, aquí no n'hem de parlar gaire: era un escultor d'Arenys de Mar que entre 1605 i 1629 va treballar a Valladolid i Madrid, on és probable que conegués Gregorio Fernández i Pompeo Leoni; fou un autor, per tant, amb poca incidència en l'evolució de les arts al seu país, tret que es confirmi la hipòtesi que va dissenyar el sofisticat pedestal del retaule major de la parroquial de la seva vila (BOSCH 2004, p. 63-69). El segon, en canvi, mereix ser destacat com l'autor més important del segle XVII i el creador de l'obra més influent de l'escultura catalana durant l'època moderna. La seva entitat és comparable a la dels millors escultors hispànics de l'època. Els seus retaules conservats —o coneguts mitjançant fotografies—, els del Roser de la catedral de Barcelona (1618) i de Sant Vicenç de Sarrià, el retaule de la Immaculada de Verdú (1623), les figures de l'ampliació del retaule de Sant Pere de Reus (1625-1628), componen un conjunt de treballs formidables que proclamen un escultor òptim. Va ser un artista exigent i de sòlids fonaments tècnics que demostrà capacitat d'invenció iconogràfica, tant davant dels temes més actuals —el misteri immaculista, sant Isidre— com de les històries més convencionals —la vida de la Verge—, que ell interpretà originalment. Acreditava una ferma predisposició narrativa i era capaç de dotar les seves escenes d'una sincera concentració dramàtica. Es pot dir que gaudia d'una sòlida capacitat per crear imatges i històries versemblants i poètiques. Era un artista creatiu, capaç d'inventar figures i composicions, i de metabolitzar, després de laboriosos estudis, una rica cultura figurativa en productes moderníssims, sempre originals. Jo el veig com una punta de creativitat solitària en l'escultura local, però formava part d'una de les generacions artístiques més interessants que ha donat el país, la integrada per l'arquitecte Pere Blai, els pintors Lluís Pasqual i Francesc Ribalta, l'esmentat Riera, el literat mossèn Vicent Garcia i el músic Joan P. Pujol. En tot cas, no estic en condicions d'establir si la soledat d'Agustí Pujol era absoluta, perquè molts mestres estan esperant un estudi, encara, i perquè no queda res, aparentment, dels treballs d'autors d'impacte al mercat local entre 1640 i 1680. Em refereixo a mestres com Domènec Rovira I, deixeble d'Agustí Pujol II i mestre de Joan Roig I, responsable dels retaules majors del monestir de Sant Feliu de Guíxols o de Sant Julià de l'Arboç i del de Sant Pau a Santa Maria del Mar, i actiu defensor de la segregació dels escultors del gremi dels fusters; o com Pere Serra i Joan Gra, proveïdors de molts retaules majors dels grans convents barcelonins.

Encara que el motiu barroc de l'ordre salomònic comparegui als retaules del segle XVII des dels anys seixanta, la plàstica escultòrica i pictòrica únicament

Sant Aleix de la basílica de Santa Maria del Mar, destruït el 1936. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

comença a exhibir expressions homologables al barroc europeu, en especial a l'escultura romana, a partir del darrer quart del segle, i amb més densitat des de la dècada del 1680. Significativament, les primeres propostes locals sintonitzades amb el llenguatge i els temes del barroc internacional, sobretot amb la cultura escultòrica berniniana, no s'expliquen només per la influència de la ubiqua informació estampada. Cal esperar fins al 1684 per notar un manlleu de Rubens per part de l'anònim del retaule del Roser de la parroquial de Sitges —via una estampa de l'*Assumpta* de Schelte Adams Bolswert—, i fins als darrers dies del segle per constatar lligams de Josep Sunyer i Raurell amb el sant Andreu vaticà de François Duquesnoy (BOSCH 1990, p. 152-153), i més enllà encara per descobrir els de Pau Costa amb les lliçons gravades de Carlo Maratti (PONS GURI 1968).

En canvi, des de la dècada dels vuitanta treballaven al país un seguit de mestres que manifestaven el coneixement del llenguatge de l'alt barroc de temàtica religiosa, la interiorització d'algunes fórmules sorgides del que Marc Fumaroli (2003) anomena el «prodigiós laboratori d'imatges sagrades en què es convertí la Itàlia de la Reforma catòlica». Eren molts i tots d'excel·lent nivell, començant per Joan Roig I i Joan Roig II, Andreu Sala o Lluís Bonifàs el Besavi. La seva, i després la d'autors com Llàtzer Tramulles II, Pau Costa o Josep Sunyer i Raurell, indica l'ús més o menys decidit d'un nou codi figuratiu, renovat de recursos que emfasitzen l'efecte comunicatiu de l'escultura i fan més persuasiu i efectista el missatge dels retaules. La seva és una plàstica altbarroca, tant pel que fa —ja ho hem vist— a la voluntat de dotar el culte de sumptuositat, servint-se de l'espessor ornamental i de la grandiloqüència de la maquinària del retaule i del seu sagrari-manifestador, com per la recerca d'estratègies persuasives envers els espectadors, més ben dit, els devots de la congregació. Ja hem explicat que des de final del segle XVII les estructures dels retaules començaren a vessar pel presbiteri, i s'estengueren com braços cap a la nau; que les imatges sortien del seu entotsolament a les fornícules i, com si les raptés un remolí d'energia espiritual, es projectaven amb vehemència cap a la nau, o s'interpel·laven entre elles, adoptant postures declamatòries —és clar que algunes, de vegades, queien en una buida grandiloqüència—.

Afegim-hi encara que els mestres més ardits es van emparar de la capacitat de suggerir tangiblement i convincent els replecs de l'emotivitat sacra: saberen regirar els cossos, remoure els plecs, entreobrir les boques o crispar les mans per indicar estats d'intensa activitat espiritual, èxtasis, visions, agonies o diàlegs místics.

Andreu Sala, Lluís Bonifàs el Besavi, Francesc Santacruz, els Joan Roig, Llàtzer Tramulles II, Pau Costa, Josep Sunyer i Raurell, per sort gairebé tots presents a l'exposició —només hi falta Joan Roig I, que no ha *gaudit* del permís del capítol de la catedral de Barcelona—, componen un magnífic grup d'escultors. Llurs treballs posen en evidència aquells que menystenen el període. Andreu Sala, al *Sant Francesc Xavier* de la catedral de Barcelona, a les figures del retaule de Sant Anton i Santa Clara de Sarrià o al desaparegut *Sant Aleix* de Santa Maria del Mar, i al petri *Sant Gaietà* del MNAC, aconseguí d'acostar-se als diversos estadis de l'emotivitat mística més del que mai no ho havia fet un mestre autòcton, explorant reptes exigents i relativament moderns com la fusió de commoció espiritual i sensualitat expressiva i física. Sala passà la frontera cap a una sensibilitat moderna, genuïnament barroca. Però no estava sol: amb ell investigaven o maduraven sobre aquestes experiències Francesc Santacruz II —al *Sant Francesc Xavier* i al *Jesuset* dels portals laterals de l'església de Betlem—, Lluís Bonifàs —al *Sant Francesc Xavier* de Valls— i, ja dins del segle XVIII, Pau Costa —al *Sant Josep* dialogant místicament amb el Nen i al *Sant Francesc de Paula* de Santa Maria d'Arenys— o Josep Sunyer i Raurell —a la *Santa Anna* de Santa Maria d'Igualada—.

Pel que fa a les narracions en relleu, els Joan Roig vam marcar el sostre de creativitat. Enriquiren el registre dels retaulers amb una imaginativa manera de concebre els relleus com caixes teatrals on les històries sagrades s'escenifiquen a manera de diorames plens de personatges que hi broten a tot relleu. Desplegaren una moderna cultura gràfica, adaptada als ritmes de la plàstica europea i preparada, fins i tot, per a operacions tan sofisticades com la integració de motius i composicions manllevats de les antigues estampes d'Albrecht Dürer a una forma contemporània. Em refereixo a la integració de les xilografies de l'*Ecce Homo* (1498) i del *Sant Sopar* (1510) de la *Gran Passió* al retaule de Sant Pacià, a un detall del *Sant Pacià davant sant Damas* i a la resolució del *Sant Sopar* del bancal. Resulta curiós el *revival* dureria d'aquells anys: l'anònim del retaule del Roser de Sitges manllevà el *Camí del Calvari* de la *Gran Passió* (1498-1499), i Llàtzer Tramulles II —que oferia traces de retaules tan originals com les usades a Sitges i Capellades, amb estilitzades santes fent de cariàtides, amb els campers dels frisos esdevinguts paisatges marins presidits per *putti* cavalcant peixos, amb petits teatrins sagrats inclosos en els medallons del bancal— no dubtà a citar una xilografia de l'*Epitome in Divae Parthenices Mariae Historiam*, del 1511, a la *Trobada de sant Joaquim i santa Anna*.

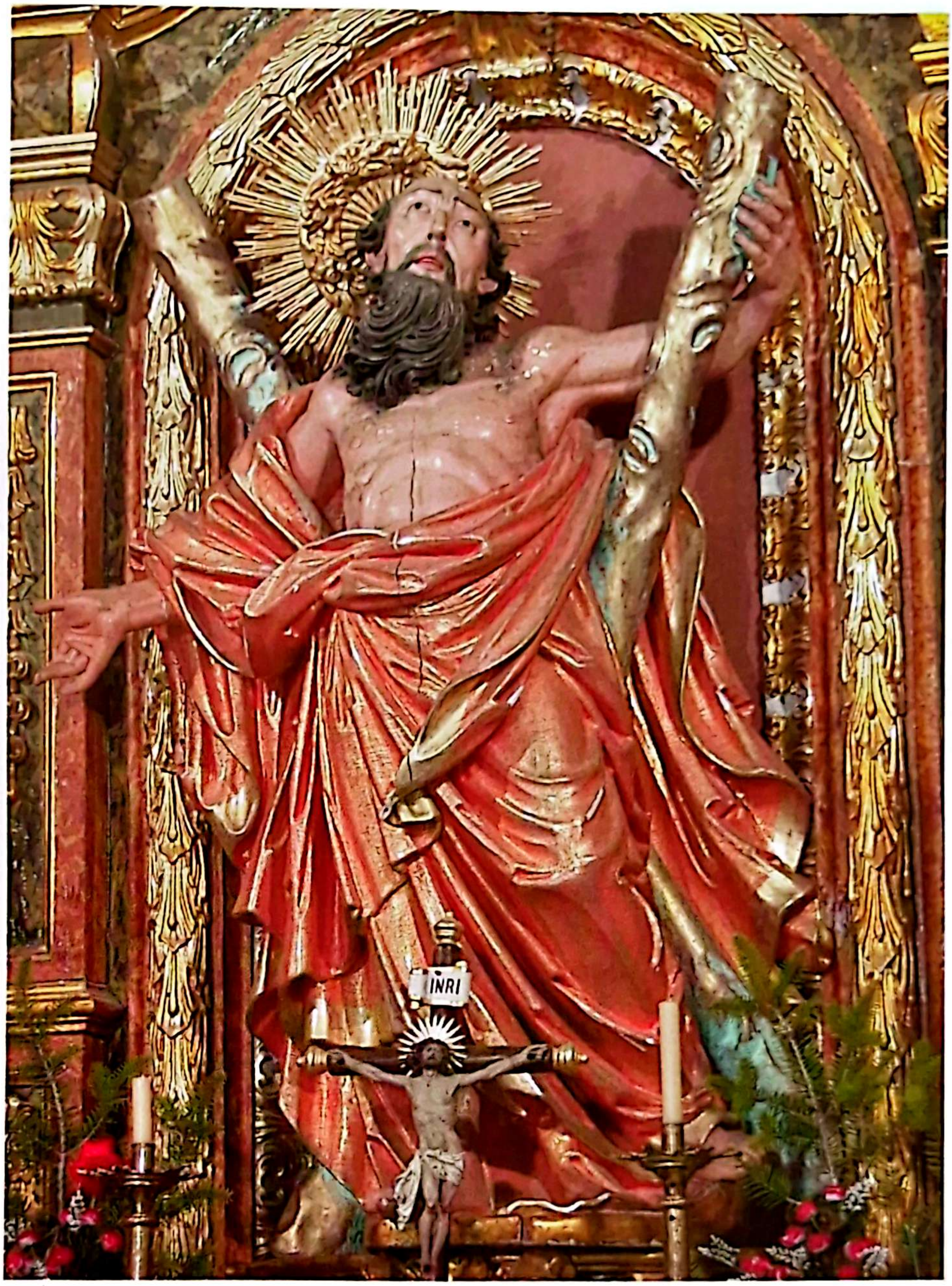
Tots els esmentats eren mestres exigents que donaren forma a una de les millors etapes artístiques de la nostra història —tot i que, potser, la més desconeguda—. Les estampes els continuaven essent un material preciós. Tots en tenien. En consten, i abundants, a l'inventari de l'escultor Miquel Llavina de l'any 1725 que ha localitzat Santi Torras a l'AHPB (GASPAR SAYÓS, *Llibre cinquè d'inventaris i encants*, 1716-1727, llig. 22, f. 184-191). N'hi figuren moltes, relligades en diversos llibres: «ab cubertas de pergamí, autor Calot», «la vida de sant Ignasi, en làminas», «un llibre en octau ahont si troban differents estampas», «altre llibre de quart ab differents estampas», «un llibret de la vida de santa Catharina, ab differents estampas», «un llibre de estampas de differents sepulturas y differents cosas», «un altre llibre de differents estampas», etc. És conegut que Pau Costa n'usà diverses a Arenys i a Olot: d'antigues de Gijsbert van Veen o Gilles Sadeler, i de barroques de Carlo Maratti, Schelte Adams Bolswert o Teresa del Po (PONS GURI 1968; BOSCH 2004, p. 105-115). Josep Sunyer se serví del *Sant Andreu* de François Duquesnoy, ja fos en la versió de Robert van Audenaert (Gant, 1663-1743) o en la de Pietro del Po (BOSCH 1990, p. 151), i traduí a relleus la sèrie dels sagraments del francès Nicolas Poussin (1594-1665) que Jean Dughet passà al gravat (CARBONELL-LAMOTHE 1971, p. 200, i l'estudi de T. Avellí en el catàleg present), seguint, segurament, indicacions d'un client encara incògnit que apreciava la sèrie. Llàtzer Tramulles II adaptà la *Visitació* de Van Veen al retaule de la Immaculada de Perpinyà i replicà una font marattiana, la *Fugida a Egipte* de Robert van Audenaert, al del Remei de Sitges, on féu la curiosa citació dureriana al medalló excavat del bancal. Als estudis de les obres exposades veurem que Joan Roig

Pietro del Po: *Sant Andreu*. Fotografia *The Illustrated Bartsch.*

II convertí la *Presentació al temple* de Carlo Maratti gravada per Cornelis Bloemaert (Utrecht, 1603 – Roma, 1684) en un dels diorames dinàmics del retaule dels Dolors de Sitges. I si les citacions abunden entre els capdavanters, figurem-nos què feien els poc dotats. Valgui d'exemple Joan Torras —un col·laborador de Pau Costa que el succeí en la fàbrica del retaule major de Cadaqués—, que als relleus del *Lavatori* i de *Jesús donant la comunió als apòstols* transcriví en fusta, literalment, estampes en què Jean Audran (1667-1756), gravador ordinari de Lluís XIV, traduïa invencions d'Antoine Dieux (1662-1727).

Però l'ús que feien del gravat d'importació era més creatiu, en general, que l'exhibit per la majoria dels mestres precedents. Era com si, en comparació amb els treballs de la generació anterior, ara les informacions d'estampa, malgrat els manlleus integrals anotats abans, tinguessin menys transcendència en els productes dels capdavanters. Es diria que a mesura que passaven les dècades els més preparats adquirien més consciència dels requisits creatius de l'art escultòrica. Molts d'aquells autors mostraren la capacitat de desplegar una poètica pròpia, d'inventar composicions i personatges singulars, innovadors, dotats de personalitat i de força i convicció dramàtiques. Sembla una generació d'autors, en fi, dotats d'una mentalitat que revela lleugers trets artístics: predisposats a experimentar, a pensar figurativament a través del dibuix, més conscients de la complexitat de la representació del cos humà —encara que no tenim informacions que parlin d'ensenyaments reglats sobre anatomia o composició—, sensibles als requeriments d'una narració persuasiva a més de convincent, dotats d'una tècnica ben refinada que els permetia de no fugir davant de la dificultat. No en va molts d'ells van contribuir a crear la primera confraria d'escultors independent del gremi dels fusters (1680). I no en va un, l'esmentat Miquel Llavina, coneixia la munició teòrica fonamental del debat hispànic en pro de la liberalitat de les arts: de la *ingenuidad*, tenia —ens consta per l'inventari dels béns que acabem d'esmentar— els «Discursos apológeticos de la ingenuidad de la pintura, autor Juan de Butrón» o «La estimación de las artes, autor Gaspar Gutiérrez de los Ríos».

Una qüestió diferent és descobrir la naturalesa de la cultura artística d'aquests escultors més ambiciosos, establir com es construí el seu llenguatge altbarroc, el seu barroquisme eclèctic, sembla que sempre dependent del dictat dels centres de l'avantguarda europea. És clar que en aquella etapa l'estampa ja garantia l'oportunitat d'accedir a moltes creacions de Gian Lorenzo Bernini, a la *Càtedra* gravada per François Spierre o la *Santa Bibiana* d'Audenaert. La *Santa Caterina*, traduïda per Bernard Thibout, i el repetidament comentat sant Andreu de Sant Pere del Vaticà, de François Duquesnoy, eren a l'abast dels escultors locals. D'Alessandro Algardi o de Melchiore Caffá (1638-1667), l'ull inquiet en podia veure rèpliques del *Sant Felip Neri* de la Vallicela del primer, i del *Sant Tomàs de Villanueva* del maltès, creades al burí per Pietro (1616-1692) i Teresa del Po (1646-1713), respectivament. Però també els eren accessibles moltes invencions dels grans pintors de l'Europa barroca: Anton Van Dyck i Rubens, Nicolas Poussin, Guido Reni, Pietro da Cortona, Carlo Maratti, gràcies als burins de Robert van Audeaert, Jean Dughet, Schelte Adams Bolswert, Lucas Vosterman, Pietro del Po, Nicolas Dorigny... Es pot dir que una dosi ben aprofitable del món exuberant de formes i temes de l'hete-



Sant Andreu. Capella de La Sala de Linya. Fotografia Joan Bosch.

rodox barroc europeu era al seu abast, en blanc i negre, transmesa per la línia de tinta, descolorida, mancada de la lluentor del marbre, dels tons capriciosos de les aigües de les pedres nobles.

I tanmateix, l'estudiós roman desconcertat quan contempla les obres salvades o documentades gràficament dels Roig, d'Andreu Sala o de Lluís Bonifàs, sobretot quan pensa davant la fotografia del *Sant Aleix* de Santa Maria del Mar i observa, a través d'un reixat sempre clos, el *Sant Francesc Xavier* de la catedral de Barcelona, que el comissari ha volgut dur a la mostra amb ben poca fortuna perquè no ha engrescat el capítol de la seu barcelonina. Són dos treballs que, m'agrada poder-ho dir, Joan Ramon Triadó sempre ha

Sant Jaume. Església parroquial de Sant Pere de Matamargó. Fotografia Joan Bosch.

ponderat (TRIADÓ 1984, p. 124-125, i 1998, p. 78-79). Són obres admirables i intrigants: per què són tan acostades a la *Beata Ludovica Albertoni* de Gian Lorenzo Bernini, una peça invocada per l'autor que acabo d'esmentar? La pregunta té intriga, perquè aquesta figura del geni del *bel composto* no va ser gravada, que sapiguem. Per què el *Sant Aleix* que expirà silenciós durant segles a Santa Maria del Mar i el missioner moribund de la catedral ens aproximen a la *Santa Rosa de Lima*, l'obra pòstuma de Melchiore Caffà, famosíssima abans que fos enviada a l'església de Santo Domingo de Lima (1670), però sembla que tampoc traduïda a estampa? Per què la santa del Perú creada pel maltès és tan pròxima al *Sant Francesc Xavier* de Lluís Bonifàs? Com devien arribar a Josep Sunyer i Raurell les imatges de la beata Ludovica (1672-1674) que l'incitaren a fer la seva versió retardada i provinciana del sepulcre del canonge Mulet a Manresa (1719)? (BOSCH 1990, p. 235).

No ho sabem explicar: no en sabem res, dels dibuixos que els mestres atresoraven als tallers. Certament, una part devien ser dissenys agafats dels treballs aliens més interessants del Principat, ¿però quins, a més de l'*Anunciació* d'Agustí Pujol represa sovint per Josep Sunyer i Raurell, o de *Santa Eulàlia davant del pretor*, de Bartolomé Ordóñez, que replicà un mestre anònim al retaule de Sant Isidre de l'església de Corró d'Avall? També en devien guardar d'elaborats en altres centres artístics hispànics, i de portats de l'estranger, dels llocs de l'avantguarda, com els que podien tenir els artistes —«personas peritas asi de architectura com de esculptura y entre dits perits haverhi varietat de sentits sobre la electio del que haura de ser, y haverse despres cridades altres persones molt enteses y hauran vist moltas cosas curiosas e retaulas en la ciutat de Roma com en altres parts»— cridats pel concurs de traces del retaule i sepulcre de sant Oleguer a la seu de Barcelona (BOSCH 1990, p. 220). Però en no tenirne cap quedem a la intempèrie, confosos entre les hipòtesis, sense saber a qui els compraven o si algun dels nostres autors en va fer durant alguna estada lluny de Catalunya.

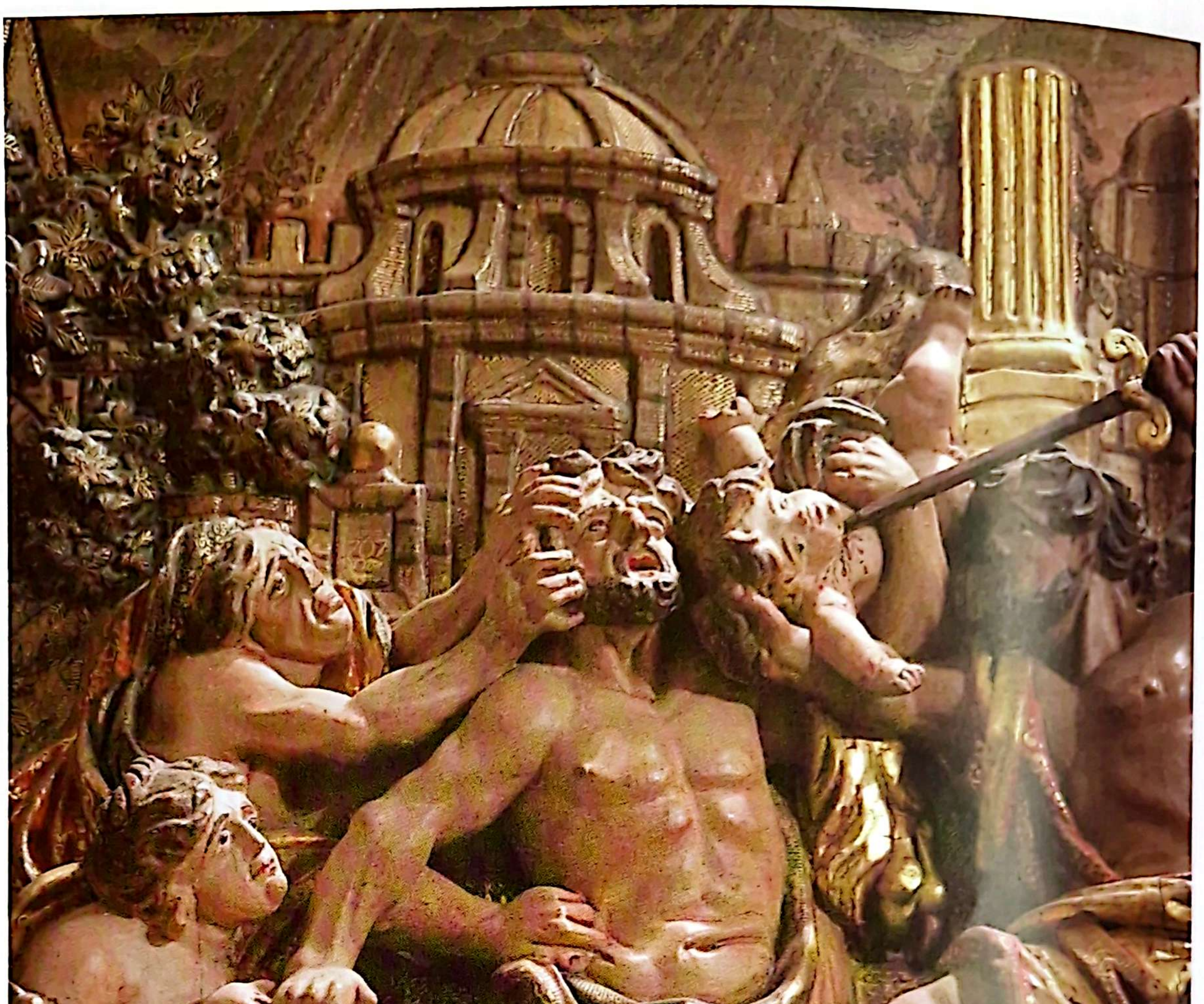
En tot cas, l'eclèctica cultura barroca congriada als tallers més audaços del Principat durant les darreres dècades del segle XVII i els primers anys del segle XVIII es va mantenir vigent bona part del set-cents, tant entre els escultors més «mecànics» com entre aquells que al final d'aquesta etapa somniaven en l'ennobliment acadèmic. Carles Morató, per exemple, es guià pel *Sant Andreu* de Duquesnoy en tallar el seu del preciós retaule de La Sala de Linya, contemporani del major del Miracle.

Després de la llarga estació del tardomanierisme d'estampa i de la ben dilatada època en què la plàstica dels obradors sintonitzà amb la cultura escultòrica i pictòrica de l'alt barroc internacional, a partir dels anys setanta constatem canvis realment decisius en les fórmules plàstiques dels tallers, tot i que, com hem indicat més amunt, des de mitjan segle ja se n'havia vist un de formidable quant al disseny i el concepte dels retaules. Les novetats que ara refereixo, però, no tenen res a veure, com s'ha dit tradicionalment, amb l'adopció d'un estil «acadèmic» ni molt menys amb l'aparició de posicionaments «neoclàssics». Encara que ja aleshores el país disposés dels primers acadèmics, jo diria que ho eren per rang i estatus, i no pas per cultura o registre artístic, ni tampoc per metodologia, com indica més endavant Rafael Cornudella en l'estudi del

Sant Sebastià de Bonifàs. L'única excepció seria Carles Salas (1728-1788), lògicament, perquè les coordenades de la seva formació i maduració, situades a Madrid i Saragossa i en contacte amb els artistes de la cort, tenien poc a veure amb les del Principat.

Les darreres transformacions del llenguatge dels escultors vinculats a la retaulística s'expliquen per dos factors ben diferents, gairebé contradictoris, tot i que el lligam entre tots dos sostenia les prestacions dels nostres autors. El primer té a veure, inevitablement, amb la divulgació mitjançant gravats de les creacions dels grans escultors romans del barroc tardà i del *barrochetto*, és a dir, amb algunes de les formidables imatges de l'escultura romana del principi del segle XVIII. Em refereixo, particularment, als dotze apòstols de San Giovanni in Laterano realitzats durant el papat de Climent XI per Camillo Rusconi (1658-1728), Pierre Etienne Monnot (1657-1733), Pierre Le Gros el Jove (1666-1719) o Giuseppe Mazzuoli (1644-1725), entre d'altres, i també a les estàtues dels sants fundadors dels ordes religiosos que anaven omplint les fornícules de la basílica vaticana: el sant Gaietà de Carlo Monaldi, el sant Pere Nolasc de Paolo Campi i el commovedor sant Joan de Déu de Filippo della Valle (1698-1768), tots tres gravats pel mestre català Miquel Sorelló entre 1737 i 1745 (CORNUDELLA 1998, cat. 52, p. 67 i 70). Ara mateix l'única evidència que puc aportar de l'efecte d'aquestes figures sobre la tradició retaulística local em du al cas tardà de l'escultor Josep Pujol i Juhí i al retaule major de Sant Pere de Matamargó (1792-1792). Pujol, que usà gravats moderns dels germans Klauber a la capella dels Colls de Sant Llorenç de Morunys (ROIG 1993), traduí a la fusta làmines dels apòstols sant Jaume el Major (Rusconi), sant Andreu (Rusconi), sant Pau (Monnot) i, és clar, del poderós sant Pere del registre central, que segueix en detall el de Pierre Etienne Monnot al Laterà (1708-1713). I no sé si afegir que Pujol gosà encarar-se al formidable sant Mateu de Rusconi per servir-ne una versió massa estovada. Encara no conec les làmines concretes, si usà la sèrie que l'estamperia dels De'Rossi preparava i que consten com a «opera nuova non pubblicata» de F. Aquila, V. Franceschini i G. Frezza a les *Note all'Indice del 1735 e alle tavole sinottiche* (GRELLE 1996, p. 26, c. 7 del facsímil), o si, més probablement, consultà materials tardans —i moderns per a ell—, com les incisions d'Angelo Campanella (1746-1811), un autor que també convertí en gravat l'enèrgic profeta Elies de Sant Pere del Vaticà.

Eren les darreres propostes del barroc tardà que desembocaven als tallers catalans, colpits per la circular reial que prohibia la fabricació de més retaules de fusta, el decret de l'extinció dictat per la ideologia acadèmica del Conde de Floridablanca o d'Antonio Ponz. Curiosament, es tractava de referències plàstiques molt semblants a les que estimulaven els primers escultors de llenguatge acadèmic que van treballar a Catalunya. És el cas d'un aragonès, Juan Adán, responsable del moblatge d'altars de la Seu Nova de Lleida que, com diu Esther Garcia (2003), tant influïren en Lluís Bonifàs i l'ambient artístic català contemporani. És estrany, però, que en analitzar l'obra d'Adán l'autora encara remeti vagament a «la influència berniniana», i que, a propòsit de la caracterització de l'art de l'aragonès, no doni bel·ligerància a les propostes de Camillo Rusconi, ni a les de Filippo della Valle, tot i l'evidència que al retaule de sant Jaume replicà literalment l'apòstol del Laterà de Rusconi. I també és el cas d'un català, Carles Salas (1728-1788), que va passar la seva vida a Aragó, encara que elaborà treballs valuosos al Principat, com el cicle de la capella de Santa Tecla de la catedral de Tarragona de 1777. Ells ja parlaven amb un idioma que era antibarroc, i que era pur classicisme acadèmic, après en directe a Roma, davant dels models, construït dialogant amb l'Antiguitat i els grans artistes del moment —a Madrid, a Roma o a París—, forjat amb l'estudi del natural i l'aplicació de les doctrines d'aprenentatge i perfeccionament de les acadèmies. Eren artistes aliens al món gremial, menys habituals del món parroquial, bressolats per les institucions culturals de la monarquia, començant per l'Academia de San Fernando, protegits per la moderna burgesia mercantil més elitista a través d'institucions com l'Escola Gratuïta de Disseny de Barcelona. Eren els promotors del *buen gusto* que Carles III i Carles IV entronitzaren al seu regne tot escombrant el gust «barroc», jutjat massa ostentós, extravagant, popular i beat, acarnissadament criticat per ideòlegs culturals de vernís il·lustrat com Antonio Ponz o Francisco Zamora.



Matança dels Innocents (detall). Església parroquial d'Espirà de Conflent.
Fotografia Joan Bosch.

Els tallers d'escultura dels segles XVII-XVIII a la Catalunya Nord

Teresa Avellí Casademont

Alba daurada és el nom, ben suggestiu, d'aquesta exposició. El mot *alba* no fa referència a l'aurora, ni a l'albada, ni a la primera llum del matí, sinó a la matèria orgànica, la fusta, amb què es bastiren les enormes estructures dels rerealtars durant l'època medieval i moderna. Al final de tot el procés constructiu, els retaules, habitualment fets de fusta d'alba, es cobrien de color i d'or; d'aquí ve justament el qualificatiu de *daurada*. De fet, la percepció que tenim de l'època del barroc català canviaria considerablement si s'haguessin pogut evitar les diferents onades destructives que han afectat el patrimoni religiós del Principat al llarg dels dos darrers segles. Primer l'ocupació napoleònica, després la desamortització dels béns del clergat regular, el 1835, la Setmana Tràgica el 1909 i, finalment, l'esdeveniment que tingué conseqüències pitjors: la Guerra Civil Espanyola (1936-1939).

Alba daurada mostra un tast selecte, un conjunt de peces de qualitat inqüestionable d'alguns dels escultors catalans més destacats de la dissetena i divuitena centúries. D'alguns d'ells, malgrat les destruccions, encara en conservem força materials. Del vigatà Pau Costa (1663-1726), per exemple, mostrem el sant Josep del retaule major de l'església parroquial d'Arenys de Mar, però podríem haver triat qualsevol talla o relleu dels nombrosos retaules de la catedral de Girona o del de la Verge del Roser de la parroquial d'Olot. Amb tot, també s'ha de dir que del vigatà en tenim molta informació documental i que les obres conservades componen una part migrada de la seva àmplia producció.

En el cas d'altres artífexs, en canvi, la selecció ha hagut de ser molt més acotada. Per exemple, d'Andreu Sala (*c.* 1627-1700) només n'hem conservat, parcialment, el retaule major procedent de l'església del monestir de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona i avui custodiat a la parròquia de Sant Vicenç de Sarrià, el sant Gaietà de pedra del MNAC (procedent del convent de teatins de Barcelona) i el sant Francesc Xavier jacent de la catedral de Barcelona (1687).

Es reprodueix una situació semblant a l'hora d'examinar el catàleg d'obra de Josep Sunyer i Raurell (*c.* 1673-1751) i de Jacint Morató Soler (1683-1736). Del mestre manresà n'hem conservat, només al Principat, la primera traça, els relleus i les escultures del retaule major de la basílica de Santa Maria d'Igualada, els nou relleus d'alabastre amb episodis de la vida de sant Ignasi de la Santa Cova de Manresa, el sant Antoni procedent del retaule de sant Antoni Abat i alguns fragments, escultures i relleus preservats del cor de Santa Maria de l'Alba de Manresa. De Jacint Morató, en canvi, només en coneixem els guixos que recobrien la cúpula del cambril del Santíssim Misteri del monestir de Sant Joan de les Abadesses (*c.* 1715-1717) i el relleu principal del retaule major de Sant Lluc de Girona (1727-1729), al qual, recentment, hi hem pogut sumar les cinc escultures que el presidien: sant Pere, sant Pau, sant Felip Neri, sant Tomàs d'Aquino i sant Narcís (AVELLÍ en premsa).

Ara bé, aquests conjunts que anem esmentant només componen una petita part d'un patrimoni que era frondós i enlluernador. Les catedrals, les basíliques, les esglésies parroquials, els temples conventuals, les capelles privades, les ermites, els santuaris: tots tenien un retaule major i un munt de retaules laterals, sagraris, peces de devoció, orgues, cors, etc. Els interiors d'aquests edificis eren boscos sencers que, sense més consideracions, foren menyspreats pels viatgers i els historiadors d'esperit neoclàssic i romàntic —potser en això rau justament una part de la seva fortuna posterior—.

Aquest passat luxós, que alguns qualificaren de genial (*Època dels genis*), que altres consideraren lluminós (*Llums del barroc*) i que aquí es presenta daurat (*Alba daurada*), desaparegué en una proporció molt àmplia. Ens queden, en canvi, milers de fotografies d'abans del 1936 desades en arxius, com el de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona o el del fotògraf Procopi Llucià, conservat a l'Arxiu Històric Comarcal de l'Anoia. Aquestes imatges, afegides a l'abundant documentació localitzada i publicada que guarden els arxius parroquials, capitulars, comarcals, etc., han contribuït d'una manera decisiva a fer que durant els últims anys s'hagin anat normalitzant els estudis dedicats a l'art català d'època barroca, especialment en l'àmbit universitari.

Les dades que acabem d'exposar es compleixen a tot el territori català amb alguna excepció digna d'esment, com ara les catedrals de Barcelona i de Girona o les parròquies d'Arenys de Mar i de Sitges. En queda al marge, és clar, un territori que durant la primera meitat del segle XVII fou català i que després, malgrat que des del tractat dels Pirineus (1659) es va incorporar a la corona francesa, mantingué encara la mateixa dinàmica fins ben entrat el segle XVIII. Ara no és el lloc ni el moment oportú per exemplificar la realitat catalana durant els segles XVII i XVIII més enllà de les fronteres polítiques estrictes del Principat, ni tampoc més enllà dels límits geogràfics que marca la serralada pirinenca. Ens limitem, doncs, a remetre el lector als estudis apareguts durant els darrers anys en l'àmbit de la història política, social i religiosa, i també en el camp de la llengua i la història de l'art (SANABRE 1985; JANÉ 2003; IGLESIAS 1998; CORTADE 1997, entre altres).

Des del punt de vista cultural i artístic, el fet que les regions del Rosselló, el Vallespir, el Conflent i l'Alta Cerdanya pertanyessin a França serví perquè aquests territoris es deslliuressin de la destrucció dirigida des dels sindicats anarquistes, la CNT i la FAI, durant la Guerra Civil Espanyola (1936-1939). De fet, en altres ocasions ja s'ha explicat que el departament dels Pirineus Orientals és un observatori privilegiat, un mirador excel·lent per explicar quina era i com evolucionà la producció artística d'època moderna al Principat. En aquest sentit, Bruno Tollon ja deia el 1972 que «leur signification [des œuvres] est essentielle pour la Catalogne qui, moins heureuse que le Roussillon et la Cerdagne, a perdu la majeure partie des retables de cette époque» (TOLLON 1972, p. 2).

A la Catalunya Nord només hi hagué un episodi destructiu que es produí en el transcurs de la Revolució Francesa, durant el Terror (octubre del 1793 – juliol del 1794), i que només tingué conseqüències negatives per a les esglésies i els convents de Perpinyà. Excepte la catedral de Sant Joan i la parròquia de Sant Jaume, la resta dels edificis religiosos de la capital es veieren despullats del seu patrimoni, tot i que les autoritats locals s'esforçaren a conservar-lo, redistribuint-lo, venent-lo o cedint-lo a les parròquies de la regió. En el moment que esclatà la Revolució, a Perpinyà hi havia trenta-un llocs de culte públics dels quals només en quedaren cinc en servei: les quatre antigues parròquies i la capella del Castell-Rosselló. Quedaren desamortitzats, en canvi, els convents de Sant Domènec, del Carme, de Sant Francesc, dels caputxins, dels mínims, dels agustins, dels jesuïtes, de les clarisses i de Sant Salvador, entre altres (CORTADE 1992, p. 274). La successió d'esdeveniments començà amb els decrets del 4 i el 18 d'agost del 1792, que ordenaren el tancament de tots els convents, monestirs i abadies, l'expulsió dels seus propietaris i la confiscació de tots els seus béns. Els ordes religiosos masculins foren els primers espoliats, tot i que els béns confiscats que no foren destruïts durant l'expropiació es varen distribuir a les parròquies del departament. Les viles més properes a Perpinyà —per exemple, Ribesaltes o Parestortes— foren les més beneficiades, ja que reberen retaules, quadres, sagraris, trones i, en general, tot tipus de mobiliari, llevat de l'argenteria, que s'enviava a la Fàbrica de Moneda per ser fosa. És així, per exemple, com el retaule de la Transfiguració del convent de Sant Salvador de Perpinyà va arribar a la parròquia de Vinçà (CORTADE 1980).

Aquest relat, així doncs, vol ser un estat de la qüestió de l'art d'època barroca de l'antiga diòcesi d'Elna-Perpinyà. El guió tindrà un nombre ingent i variat de peces: l'Abbé Cortade inventarià prop de vuit-cents retaules, i hi hem d'afegir confessionaris, sagraris, orgues, relleus, pintures sobre tela, trones, creus dels improperis, cadiretes, peces d'orfebreria i d'argenteria, escultura processional, etc. El resultat d'aquest recorregut virtual serà diferent: més ric, més variat i menys estricte pel que fa a la qualitat d'algunes peces, però més exigent en la qualitat d'algunes altres per compa-

ració amb el patrimoni conservat al Principat. Amb una particularitat: que, sovint, els protagonistes, els artífexs d'aquestes obres, seran aquells que anys abans havien treballat a Catalunya; és el cas, entre altres, dels escultors abans esmentats, Josep Sunyer i Raurell i Jacint Morató Soler. Veurem com els Comtats van ser, durant els segles XVII i XVIII, una cruïlla de camins i un territori d'una vitalitat artística considerable en el qual confluïren tallers francesos i catalans.

La historiografia catalana s'ha ocupat ben poc de la producció artística dels Comtats en època moderna. Malauradament, la iniciativa pionera de Cèsar Martinell (1959-1963) tingué poques repercussions i encara menys continuadors. L'historiador i arquitecte sí que va incloure en el seu estudi els escultors i els mestres d'obres que treballaren al departament dels Pirineus Orientals. Estudià, per exemple, l'escultor borgonyó Claudi Perret († 1621), que després de treballar a la seva vila natal i a Barcelona es traslladà a Perpinyà per tal d'esculpir en marbre el retaule major de la catedral de Sant Joan, continuat per Jordi Lleonart i acabat el 1630 en fusta per Onofre Salla. També s'ocupà de Llàtzer Tramulles el Vell († 1656), que estigué actiu a Perpinyà a partir del 1643 i que treballà per als principals ordes religiosos de la Fidelíssima, de Lluís Generes († 1710), hereu dels encàrrecs de Tramulles i instal·lat a Perpinyà des del 1655, de Pau Sunyer i Raurell i de Josep Sunyer i Raurell, i dels mestres d'obres i escultors de la nissaga vigatana dels Morató, sense ressenyar-ne, però, perquè no en devia tenir constància, ni els viatges ni les obres fetes als Comtats.

Després hi ha hagut aportacions concretes. Per exemple, Gasol (1948) va incloure en el seu treball l'estudi d'algunes de les obres que Josep Sunyer i Raurell va realitzar al Conflent. Bosch (1990) va dedicar capítols a Lluís Generes, a Jaume Pardines i a Josep Sunyer i Raurell. Igualment, Roig (1990) va incloure exemples procedents de la Catalunya Nord en la seva tesi, dedicada a la iconografia del retaule entre el 1675 i el 1725. Triadó (1984) recollí també alguns episodis de la retaulística rossellonesa, com, per exemple, el del retaule major d'Espirà de Conflent i el de la Immaculada Concepció de la catedral de Perpinyà. Finalment, no vull deixar d'esmentar Bruguera (1995), que atribuí el major de Llívia, amb encert, a Josep Sunyer i Raurell.

La historiografia francesa tampoc no s'ha mostrat gaire més interessada, llevat d'un moment en què els estudis foren especialment constants. Durant els anys setanta del segle XX, en efecte, la recerca documental i el treball de camp es concretaren en dues tesis doctorals, primer la de Carbonell-Lamothe (1971) i després la de Tollon (1972). Carbonell-Lamothe s'ocupà de la retaulística rossellonesa de la segona meitat del siscents; això vol dir, essencialment, que estudià l'activitat dels primers tallers catalans establerts als Comtats —el de Llàtzer Tramulles el Vell, el de Lluís Generes i el de Joan Pere Giralt—, a més d'analitzar l'obrador del francès Jean Jacques Melair. Per la seva banda, Tollon avançà el marc històric —centrant-lo en el segle XVIII— i hi va incloure les obres de l'Alta Cerdanya. Després, aquests dos investigadors encaminaren les seves recerques en direccions diferents, especialment Bruno Tollon, professor de la Universitat de Toulouse-Le Mirail, que s'orientà cap a temes de l'arquitectura civil tolosana d'època moderna i va deixar estar la retaulística dels Comtats. Tots dos eren deixebles de Marcel Durliat (1954), que havia dut a terme una tasca ingent estudiant la pintura rossellonesa d'època medieval i moderna i havia fet contribucions importants també en el terreny de l'escultura. Després vingué el torn d'Eugène Cortade (1973). L'estudi recopila els seus primers articles dedicats a l'escultura barroca, apareguts en revistes com ara *Cerca*, *Reflets du Roussillon*, *Tramontane*, *Revue d'Histoire et d'Archéologie du Roussillon*, etc.

En primera instància, aquests estudis posen en relleu la riquesa quantitativa i qualitativa de les obres produïdes i conservades al departament dels Pirineus Orientals. En el recorregut que ara presento he decidit fer referència també a la Baixa Cerdanya, que en l'època que ens ocupa depenia del bisbat d'Urgell. La inèrcia migratòria dels artesans, escultors, dauradors, pintors i mestres de cases els portà a treballar al Conflent, al Vallespir, al Rosselló i a la Cerdanya, sense fer distincions monàrquiques o religioses.

Com en molts indrets allunyats dels centres cortesans, els segles XVII i XVIII foren, des del punt de vista artístic, els del retaule, estructura monumental que combinava arquitectura, escultura i pintura i que es bastia rere els altars per commemorar les principals devocions de la fe cristiana. El nivell de qualitat de la producció aplegada a la Catalunya Nord es va posar de manifest en el col·loqui «Regards sur les retables. Architectures ou théâtres d'images» (Perpinyà, 2003)

i es pot comprovar fent una ullada al llibre de Lebédel (2003) —l'obra mostra tretze exemples d'obres del departament dels Pirineus Orientals, entre les quals hi ha el retaule major de Prada de Conflent o el conjunt de retaule i cambril de Font-romeu—. A partir de la comparació amb el patrimoni artístic d'altres regions franceses, com ara el Franc Comtat, Provença o Bretanya, s'ha de constatar la qualitat destacada de les peces nord-catalanes, que, a més, gaudeixen d'un complement molt valuós que en facilita l'estudi: em refereixo a la documentació notarial, parroquial, etc. aplegada a l'Arxiu Departamental dels Pirineus Orientals i a l'Arxiu Històric Comarcal de Puigcerdà.

Així, durant els segles XVII i XVIII els esforços de les principals institucions religioses es concentraren en l'ensenyament del catecisme, en la mobilització dels fidels vers les confraries religioses i en l'agençament i embelliment dels interiors eclesiàstics. S'emprengué una renovació notable del mobiliari litúrgic en general, entrant-hi en joc tot tipus d'objectes que movien a la devoció: sagraris, retaules, creus dels improperis, misteris de Setmana Santa, sacres, reliquiaris, etc. Com no podia ser d'altra manera, en un territori amarat de religiositat i en el qual la reforma del concili de Trento encara es deixava sentir, els retaules foren l'objecte principal de realització i/o de renovació. La tria de la dedicació s'orientà cap a les devocions més arrelades i dinàmiques, com, per exemple, la del Santíssim Sagrament —el retaule de Cotlliure compon un episodi ben interessant des del punt de vista iconogràfic i estilístic— o la del Roser— amb un programa iconogràfic que evolucionà al llarg dels segles XVII i XVIII i que es pot resseguir en els retaules del convent dels dominics de Perpinyà, de Ribesaltes, de Vinçà i d'Espirà de Conflent, per esmentar només alguns exemples—. Altres devocions arrelades al territori foren la de la Puríssima Sang —amb altars a Cotlliure, Prada de Conflent, Vinçà i Espirà de Conflent— i les d'alguns sants protectors i/o guaridors, com sant Galderic —a Prada de Conflent—, sant Roc —a Baixàs—, sant Sebastià —a Illa de Tet—, sant Libori —a Sant Jaume de Perpinyà—, santa Llúcia —a Cotlliure—, etc. Arran de la reforma del concili de Trento i de les canonitzacions que tingueren lloc a principis del sis-cents, en els retaules s'inclogueren escultures dels jesuïtes sant Francesc Xavier —a la Tor de Querol, a Ur i a Ro— i sant Ignasi de Loiola —a Puigcerdà—, de santa Teresa d'Àvila —a Vinçà i a Llo—, etc.

Enmig d'aquest aparador de tallers, artesans i obres, convé evocar que la Catalunya Nord, des de l'extrem meridional fins a la Cerdanya més interior, s'encomanà d'una activitat artística continuada. Els més actius foren escultors i dauradors, seguits de mestres d'obres i pintors. Durant els segles XVII i XVIII l'organització professional i els encàrrecs es gestionaren sempre per la via dels obradors, que eren, majoritàriament, familiars, de manera que en alguns casos se succeïren fins a tres o quatre generacions. En són un exemple el taller primer manresà i després rossellonès dels Generes, l'obrador primer manresà, després rossellonès i altra vegada manresà dels Sunyer, i l'obrador perpinyanès dels Navarre i dels Negre. Algunes d'aquestes famílies, a més, establiren lligams familiars amb altres del mateix ofici o d'oficis complementaris. Per exemple, els Sunyer s'emparentaren amb els Escribà, família de pintors i dauradors de Perpinyà, mercès al casament d'una filla de Josep Sunyer i Raurell amb Fèlix Escribà. L'escultor Lluís Ribera esdevingué nebot de Lluís Generes perquè aquest es casà amb una tia seva. Al seu torn, Lluís Ribera va contraure matrimoni amb la néta d'un fuster de Perpinyà, mentre que la seva filla, Maria Teresa, tornà a emparentar amb els Generes en casar-se amb un fill de Lluís. Els Negre i els Guerra també s'emparentaren: concretament, l'escultor Francesc Negre es va casar amb una germana del pintor Antoni Guerra el Jove.

A banda dels principals tallers que hi havia establerts permanentment a Perpinyà, Prada de Conflent i Puigcerdà, hi hagué alguns viatges i alguns intercanvis professionals ben interessants. Per exemple, alguns escultors i dauradors de Ripoll i de Sant Joan de les Abadesses acceptaren treballar a Puigcerdà i a Perpinyà. Joan Pere Giralt, oriünd de Sant Joan de les Abadesses, emprengué el retaule de la Immaculada Concepció de Ceret (1656), va treballar a l'església del convent dels Grans Agustins de Perpinyà (1659) i realitzà el retaule de sant Iscle i santa Victòria de Trullars (1673) (MURLÀ 1995, p. 51, 58). A Perpinyà hi treballaren mestres procedents d'Olot, de Barcelona i de Manresa. Durant la segona meitat del segle XVII i la primera meitat del XVIII, al Conflent s'hi bellugaren fins a cinc escultors provinents de Manresa i alguns mestres d'obres vigatans: Lluís Generes,

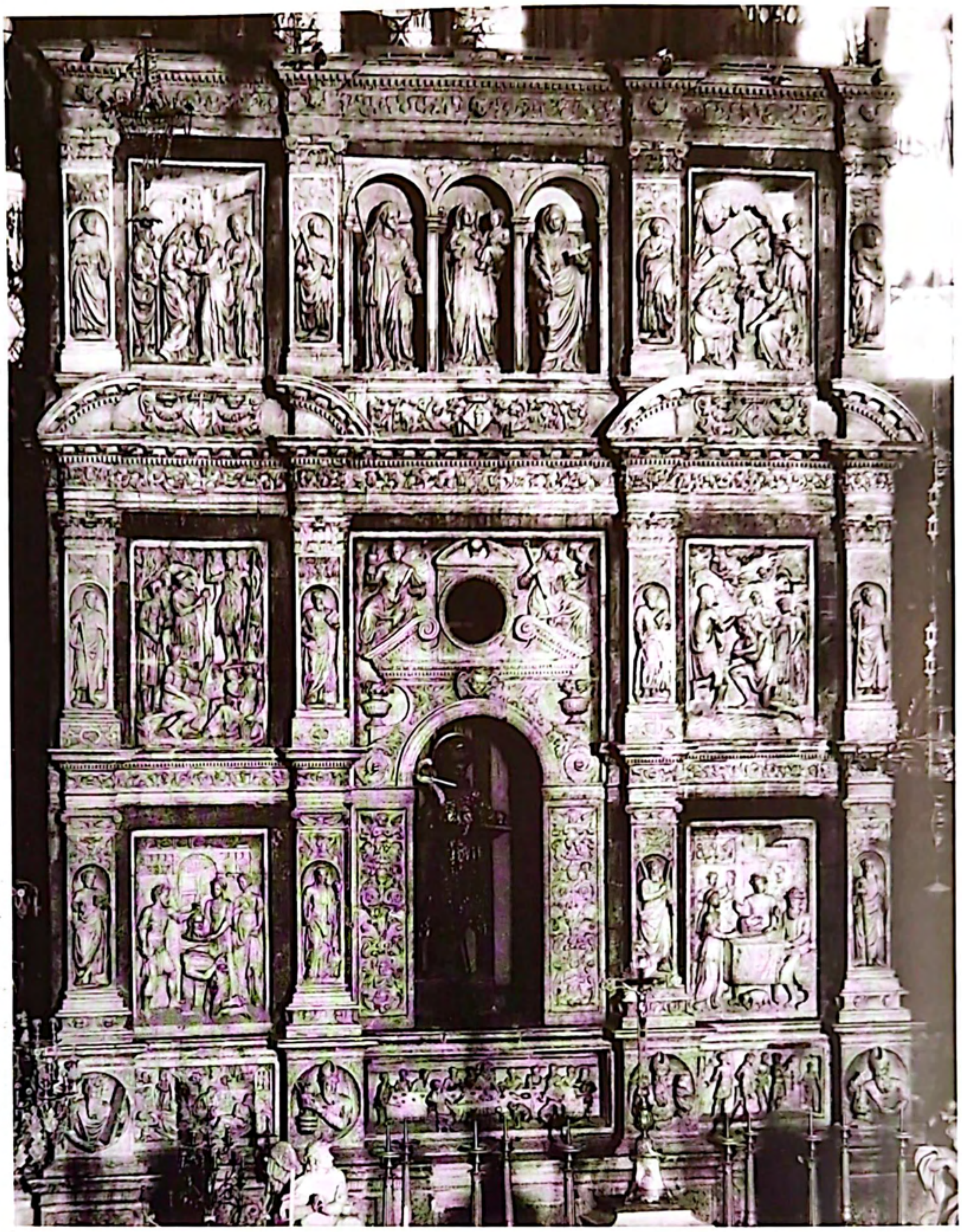
Miquel Anglada, Jaume Pardines, Josep Sunyer i Raurell, Pau Sunyer i Raurell, Jacint Morató, Josep Morató i Isidre Morató.

D'altra banda, el fet que la producció fos controlada pel Col·legi de Sant Lluc de Perpinyà, que aplegava dauradors, pintors, escultors i brodadors, no impedí que alguns tallers s'establissin fora de la capital o que diversos mestres continuessin movent-se pel territori. Actualment encara es conserven les actes del Col·legi de Sant Lluc, recollides pel notari de Perpinyà Honorat Albafulla. Del seu estudi se'n desprèn que hi hagué una reglamentació eficaç i un control constant, especialment a l'hora de protegir els mestres col·legiats i d'impedir l'activitat professional dels que no ho estaven. Així, el gremi intervingué en força ocasions, com, per exemple, quan Llàtzer Tramulles el Jove realitzà el retaule de la Immaculada Concepció de la seu de Perpinyà (*c.* 1700) i quan Jacint Morató contractà l'orgue de la parròquia d'Illa de Tet (1714) —tots dos eren estrangers i treballaven sense pagar els impostos preceptius—. La documentació del gremi permet fer lectures des de molts punts de vista, algunes de les quals han sigut recentment abordades; em refereixo, en concret, a la nòmina de pintors i dauradors actius al departament dels Pirineus Orientals, que en bona part es nodria d'encàrrecs relacionats amb la retaulística i amb obres d'art efímer, com ara la pintura de misteris de Setmana Santa, de banderes, d'escuts d'armes o de monuments funeraris. Durant la primera meitat del segle XVIII, només un personatge, Antoni Guerra el Jove, demostrà viure més de la pràctica de la pintura que no pas de la dauradura (LUGAND 2006).

Aquesta presentació respon a un plantejament cronològic i de tallers. No obstant això, he de dir que l'enfocament podria haver estat un altre. Per exemple, el de la riquesa d'iconografies, el de l'itinerari geogràfic descrit pels artistes, el de l'anàlisi estilística —des de les estructures renaixentistes del segle XVII, passant pels retaules de columnes salomòniques i escultura exempta del primer terç del set-cents, fins als baldaquins de pedra del segon terç del segle XVIII—, el de l'actualització de models —des de l'ús d'estampes tardomanieristes de procedència italiana i flamenca, passant pels models del barroc classicista i de l'alt barroc romà, fins a la penetració de gravats procedents del classicisme francès—, etc.

Si ens proposéssim fer una exposició de l'escultura nord-catalana dels segles XVII i XVIII hauríem de començar, sens dubte, per Claudi Perret († 1621). En aquesta mostra imaginària hi hauria d'haver alguna de les peces que el mestre borgonyó esculpí per al retaule major de la catedral de Sant Joan Baptista de Perpinyà. Si fem cas de la documentació publicada tenim poc material entre el qual triar, ja que només hi va treballar el 1621 (DURLIAT 1953, p. 220). L'itinerari professional de Claudi Perret, en canvi, se'ns presenta ben actiu, ja que des de la seva ciutat natal, Saint-Claude (a la Borgonya), passa per Arles de Provença, Barcelona (1591 i 1615-1618), Cervera (1596) i Perpinyà (1618-1621). A la Ciutat Comtal la seva activitat professional el portà a relacionar-se amb el capítol de la catedral, amb els Requesens, amb la Generalitat i amb els jesuïtes. Sense cap dubte, les dues obres més interessants que ens han arribat de Claudi Perret són el rerecor de la catedral de Barcelona (1615-1621) i el retaule major de la seu de Perpinyà (1618-1630), tots dos de marbre. Més enllà d'una escassa intervenció efectiva en el retaule, hem de considerar que en va dissenyar la traça, a la qual se cenyiren més tard Jordi Lleonart i Onofre Salla —que, d'altra banda, ja havia treballat amb el borgonyó en la preparació dels models per als balcons de la nova façana del palau de la Generalitat (1618)—. L'encàrrec el promogueren el capítol de la catedral, el consell municipal i el canonge Francesc Pujol. Segons Bosch, és possible que Perret hi hagués treballat ben bé tres anys, concretament entre el 1618 i el 1621; com a mínim, serien fetes per ell les figures dels sacerdots de l'Antic Testament de la predel·la i dos dels relleus del primer cos —el dedicat a la decapitació de sant Joan i el que mostra Salomé oferint el cap de sant Joan a Herodes—. La presència del borgonyó a Perpinyà s'explica perquè alguns dels prelats de Sant Joan procedien de Barcelona i perquè, cap al 1615, Perret devia ser un escultor prestigiós i de renom, a més d'estar considerat un especialista en el treball de la pedra (BOSCH 2000-2001, p. 168-169; HERNÁNDEZ 2002).

A mitjan segle XVII, Llàtzer Tramulles (1605-1656), conegut com Llàtzer Tramulles el Vell, es va establir a Perpinyà (hi romangué des del 1643 fins al 1656). Els Tramulles eren oriünds de Girona, tot i que la gènesi del taller s'esdevingué a Vilafranca del Penedès. El primer escultor de la família fou Antoni, nascut a Girona (*c.* 1570-1640), fill d'Antoni Tramulles, tapisser, i de la



Retaule major de la catedral de Sant Joan de Perpinyà. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

seva muller, Antònia (VIDAL 1989, p. 266). Antoni Tramulles tingué dos fills que foren escultors: Josep (nascut el 23 de juny del 1603) i Llàtzer (nascut el 8 de novembre del 1605); per tant, quan es traslladà al Rosselló tenia trenta-vuit anys i quan hi va morir, cinquanta. L'estudi més exhaustiu que s'ha fet de Llàtzer Tramulles el Vell és el de Masnou (1922), que li documentà dinou obres durant els tretze anys d'activitat al Rosselló, mentre que Tollon (1972, p. 51) elevà aquesta xifra fins a trenta-cinc. Tramulles treballà, sobretot, per als convents de Perpinyà —dominics, carmelitans, agustins i caputxins—. Per al convent de Sant Domènec de Perpinyà esculpí el retaule de la Verge del Roser (1643), avui conservat a l'església de Sant Jaume, que esdevingué un producte clau en la definició tipològica de les estructures dedicades al Roser. Per als carmeli-

Retaule major de Nostra Senyora d'Espirà de Conflent. Fotografia Joan Bosch.

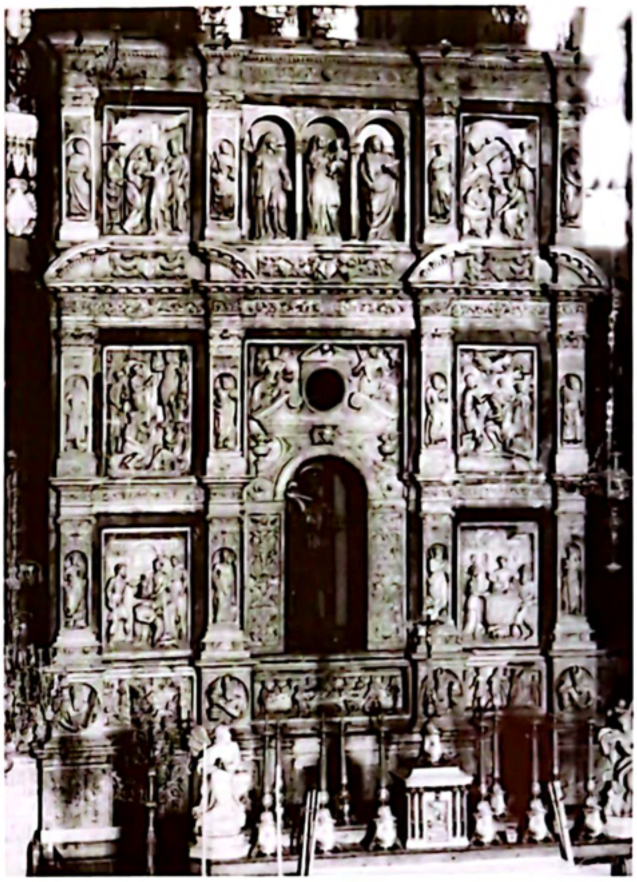
tans s'avingué a ampliar el retaule major (1648) i per als mínims esculpí el retaule de sant Francesc de Paula (1656). N'hem conservat els retaules majors de Sant Fructuós de Cameles (1644) i de Santa Eulàlia de Millars (1647), així com els laterals de la Immaculada Concepció de Cameles (1643) i dels sants Abdó i Senén d'Arles (1647), entre altres (CARBONELL-LAMOTHE 1971, p. 54-64; CORTADE 1973, p. 90-108).

Les seves empreses més ambicioses, com ara el retaule dominic del Roser o el dels sants Abdó i Senén d'Arles, responen a una traça ordenada de cossos i carrers que reserva l'espai central per a l'escultura exempta del sant titular, mentre que els trams intermedis es decoren amb relleus. Els elements ornamentals procedeixen del repertori renaixentista i l'ordre arquitectònic segueix consistint en columnes de fust llis o estriat amb capitell corinti. En obres més reculades —per exemple, en els retaules major (1644) i de la Immaculada Concepció (1643) de Cameles— hi trobem també estructures de matriu renaixentista, amb columnes de canya estriada que sostenen entaulaments compostos de frisos ornamentats i frontons partits triangulars, corbats o amb volutes. Aquests exemples certifiquen que en el món de la retaulística de mitjan segle XVII encara hi tenien un paper destacat els pintors-dauradors, que historiaren les taules del segon cos i de la cimera del retaule major i tots els compartiments laterals de l'altar de la Immaculada Concepció. No ens ha d'estranyar la intensa activitat que escultors, dauradors i pintors compartien en aquestes dates, atès l'elevat nombre d'encàrrecs que rebien. No obstant això, les traces que Tramulles emprà al Rosselló són molt poc variades, i durant els seus tretze anys d'activitat en la zona pràcticament no hi ha alteracions. Sóc del parer que la seva contribució més rellevant és, doncs, la fixació d'una estructura per als retaules dedicats al Roser, estructura que entorn del 1700 encara havia de reproduir el seu fill, Llàtzer Tramulles el Jove (1646–1711) en el retaule de la Immaculada Concepció de la seu de Perpinyà. En acceptar aquest compromís professional el barceloní despertà el recel del Col·legi de Sant Lluc, que activà la seva maquinària proteccionista, tot i que, finalment, hagué de cedir als capricis del capítol catedralici. Quan Tramulles va morir, la seva esposa va considerar que Lluís Generes era el candidat oportú per acabar el retaule de sant Francesc de Paula (28 de maig del 1657), que des del 1758 es guarda a la seu de Perpinyà.

L'obrador dels Generes, oriünds de Manresa, existia des de la primera meitat del segle XVII, per bé que només era una fusteria —això sí, responsable de moltes de les estructures arquitectòniques, «de pla», segons la documentació, dels retaules que es bastiren a la comarca durant els anys vint i trenta del sis-cents—, regentada inicialment per Joan Generes († 1641), el patriarca de la nissaga formada pels escultors Lluís, Francesc (documentat entre el 1669 i el 1679) i Josep († abans de 1687). Lluís Generes († 1710) hi apareix documentat l'any 1652. Ell i el seu germà Francesc deixaren l'obrador gestionat per Josep abans del 1656 per traslladar-se a Barcelona. Aquest viatge s'ha de relacionar amb nous contactes que portaren Lluís Generes fins al taller que els Tramulles tenien a la Ciutat Comtal, regentat per Josep, que aleshores treballava a Barcelona, a Tiana i a Sant Vicenç de Montalt. Des del taller barceloní dels Tramulles, Generes degué assabentar-se de les possibilitats de treball que se li oferien al Rosselló després de la mort de Llàtzer. Així doncs, Lluís s'hi va desplaçar, mogut per l'expectativa de tro-

bar nous mercats, i l'any 1655 ja era a Prada de Conflent per contractar el retaule de la Santíssima Trinitat de l'església parroquial, del qual conservem almenys el grup central, amb una interessant solució iconogràfica de la Trinitat —Déu Pare entronitzat i sostenint el Fill a la creu, sobrevolada per l'Esperit Sant— que Generes podria haver vist al retaule de la Trinitat de la Seu de Manresa, pintat l'any 1501 per Gabriel Guàrdia (BOSCH 1990, p. 96-100).

Després Lluís Generes s'encarregà de moblar una bona part de les parròquies del Conflent, amb diversos conjunts que, sortosament, s'han conservat: el sagrari i els retaules majors dels sants Cosme i Damià de Serdinyà (1661), de sant Julià i santa Basilissa de Vinçà (1663) —avui conservat en una capella lateral—, d'Espirà de Conflent (1663) i d'Estoer (1665-1669). A partir del 1669 Generes es va instal·lar a Perpinyà, des d'on va seguir treballant per les viles de la regió. Són obra seva els retaules majors de Sant Feliu d'Amunt (1669) i de Sant Vicenç de Clerà (1670) així com el de sant Domènec del Soler (1671), tots tres desapareguts. L'any 1671 va començar la seva empresa més ambiciosa: el retaule major de Baixàs, valorat en dues-centes noranta dobles. El va acabar el 1676 i només a partir del 1698 —quan la parròquia ja es devia haver refet econòmicament— un deixeble d'Antoni Guerra el Vell, Francesc Monadé, el daurà. L'activitat de Generes continuà almenys fins a finals dels anys vuitanta del segle XVII. Malgrat la intensa activitat professional que desplegà durant prop de tres dècades, el seu tarannà inventiu és encara més decebedor que el de Tramulles: el pas més ferm en la seva proposta artística és la substitució completa de les taules pintades per escultura exempta, reiterada en cadascun dels seus conjunts, l'ús de la columna de canya llisa decorada amb canals verticals o zigzagats i la introducció de la columna salomònica en algunes de les obres més tardanes, com ara el retaule de sant Galderic del monestir de Sant Martí del Canigó (1685). A Serdinyà i a Vinçà Generes dissenya una fornícula central doble dividida per un estípit antropomorf que allotja els sants Cosme i Damià, Julià i Basilissa. Els nínxols restants s'emplenen amb sants protectors i taumaturgs —sant Roc, sant Sebastià i sant Isidre—, combinats amb alguns dels pilars de la doctrina cristiana —sant Pere i sant Pau—. No obstant això, són escultures de composició frontal, poc expressives, amb una simetria molt marcada pel que fa als rostres, als gestos



Retaule major de Sant Pere de Prada de Conflent. Fotografia Teresa Avellí.

i al tractament de les robes. Aquest gust arcaïtzant s'encomana a tota l'estructura del retaule —al pedestal del major d'Espirà de Conflent, guarnit amb estípits antropomorfs, als guardapols dels majors d'Espirà de Conflent, Vinçà i Serdinyà, als relleus de la predel·la del major de Vinçà, etc.—. Malgrat que la seva producció nasqué i es desenvolupà enterament al Rosselló i al Conflent, amb un taller itinerant entre Vinçà i Perpinyà, Generes demostra sentir-se ben a prop de la tradició catalana, especialment de l'obra produïda pels seus contemporanis manresans: les traces dels retaules són deutores de les solucions dissenyades pels Grau a mitjan segle XVII, mentre que la manipulació de models d'estampa s'ha de posar en relació amb els gravats tardomanieristes de procedència italiana i flamenca que circularen durant la segona meitat del sis-cents pels obradors manresans dels Grau, els Sunyer, etc. Així, per exemple, per resoldre la història del naixement de la Verge del retaule major de Baixàs copià el gravat sobre el mateix tema realitzat per Cornelis Cort (DURLIAT 1964, p. 35). Del taller de Generes val la pena des-

tacar-ne la capacitat d'absorció de compromisos, la reiteració de traces i, sobretot, el retaule major de Baixàs, no pas per la qualitat de la talla ni per la innovació estructural, sinó, bàsicament, per les dimensions monumentals, que el convertiren a l'època en el conjunt més car i més ambiciós del Conflent —no és en va que encara avui persisteix la dita «costarà tant com el retaule de Baixàs» (CORTADE 1973, p. 118)—.

Quan s'esdevingué la mort de Lluís Generes ja feia temps que el relleu en aquesta regió l'havia pres Josep Sunyer i Raurell (*c.* 1673-1751), el qual instal·là domicili i taller a Prada de Conflent a finals de l'any 1696. L'arribada d'aquest mestre a la Catalunya Nord es produí per la Baixa Cerdanya, concretament per Puigcerdà (BOSCH 1990, p. 82-83). Durant els primers anys del segle XVIII Josep Sunyer i Raurell es va dedicar a fabricar grans estructures de fusta que ompliren la majoria de les parròquies dels Comtats: els retaules majors de Prada de Conflent (1697-1699), de Cotlliure (1698-1701), de Llívia (1700-1704), de la Real de Perpinyà (*c.* 1700), d'Òpol (*c.* 1707), de Jóc (*c.* 1710), del santuari de Font-romeu (1704-1707) i de Bula d'Amunt i els laterals de la Verge del Roser de Vinçà (1710-1713), de la Puríssima Sang de Cotlliure (1699), de sant Galderic i de sant Joan Baptista de Prada de Conflent, etc. També hi hagué temps per a compromisos ben interessants i curiosos que s'escapaven del gènere retaulístic, com els bustos reliquiaris de sant Vicenç, santa Màxima i santa Lliberata de Cotlliure (1701-1702) i els *Sants sagraments* d'Espirà de Conflent (*c.* 1705-1715). És una sèrie ben interessant, atès que rere els relleus de Sunyer hi ha les composicions pintades de Nicolas Poussin, que arribaren a les mans del manresà per la via de les estampes.

De fet, el priorat d'Espirà es devia sentir especialment atret pels encàrrecs artístics, i demostrà un gust en sintonia amb obres d'artistes francesos i flamencs de relativa avantguarda. Aquesta circumstància convertí la prioral en una mena de museu-santuari de l'art barroc. Entre finals del sis-cents i principis del setcents s'emprengueren el retaule major dedicat a la Mare de Déu i obrat per Lluís Generes el 1663, els laterals de sant Joan Baptista, atribuïts a Pau Sunyer i Raurell, de la Mare de Déu del Roser, finançat per la família Pont de Cadell l'any 1702, de la Sagrada Família, possiblement promocionat pel prior Rafel Cruzat, i de la Puríssima Sang; també s'encarregaren una trona, dos confessionaris i un grup escultòric combinat amb robes encolades del Sant Sepulcre que presideix els peus de l'església. D'altra banda, la sintonia amb obres d'artistes francesos i flamencs es manifesta en la utilització, per part dels escultors que hi treballaren, de models d'estampa de Poussin, traduïts en relleu a la sèrie sagramental, de Rubens —concretament la *Matança dels sants Innocents*, gravada per Paulus Pontius, es va utilitzar en el relleu apaïsat que hi ha en una de les capelles laterals— i de Jordaens —la seva *Fugida a Egipte* inspirà un dels relleus de la predel·la del retaule de la Sagrada Família—. La recerca documental ens ha de permetre associar definitivament Thierry amb el mestre de Marquixanes, que, al seu torn, és l'autor dels retaules de la Verge del Roser i de la Sagrada Família, de la parella de relleus del presbiteri que mostren els temes de la coronació i l'Assumpció de la Mare de Déu, dels relleus de la trona i del relleu apaïsat amb l'episodi de la matança dels sants Innocents del temple d'Espirà de Conflent. Sigui qui sigui l'autor, aquestes peces componen un conjunt unitari que hem de relacionar amb un únic artífex.

La capacitat d'absorció de feina del taller de Josep Sunyer i Raurell durant les dues primeres dècades del segle XVIII fou aclaparadora, fins al punt que en cadascuna de les regions nord-catalanes es pot resseguir fàcilment la seva empremta. La trajectòria vital i artística de Josep Sunyer i Raurell mereix ésser abordada des de molts punts de vista diferents. Alguns dels aspectes per estudiar són, per exemple, la decisió d'establir-se professionalment al Conflent, la formació d'aprenents, les aliances amb els Escribà i amb el Col·legi de Sant Lluc de Perpinyà, del qual fou nomenat rector els anys 1713 i 1714, les grans màquines escultòriques de Prada de Conflent, de Cotlliure, de Prats de Lluçanès i de Llívia, i la reiteració de traces, de models escultòrics i de composicions historiades. L'itinerari guiat per les parròquies franceses de la riba de la Tet evidencia que Sunyer i Raurell es va posar a la butxaca els parroquians i es va omplir la bossa de diners a canvi de fabricar retaules de format petit i mitjà que encara avui decoren capelles laterals i altars majors. És el cas dels retaules de sant Antoni de Pàdua de Marquixanes, de sant Joan Baptista i de sant Galderic de Prada de Conflent, de la Puríssima Sang i dels busts reliquiaris de Cotlliure, del retaule major i del de sant Francesc Xavier de la Tor de Querol, etc. Per

Adoració dels pastors. Retaule del Roser, de sant Julià i santa Basilissa de Vinçà de Conflent. Fotografia Teresa Avellí.

això, voldria aturar-me amb més deteniment en l'organització del seu taller. Ha de quedar clar que el període en què Sunyer i Raurell s'establí al Conflent dóna molt de joc: la relació que mantingué amb el Col·legi de Sant Lluc, el monopoli d'encàrrecs, la formació d'aprenents, el trasllat documentat dels Morató i de Segimon Pujol a la regió, l'itinerari professional a mig camí entre el Conflent i la Cerdanya, el vincle familiar i laboral amb el taller dels Escribà, etc.

Els primers contactes que Sunyer i Raurell establí amb la Catalunya Nord tingueren per escenari la vila de Puigcerdà; corria l'any 1691 quan el mestre manresà acceptava acabar i muntar el retaule desaparegut de la Mare de Déu de la Sagristia de l'església parroquial, que havia quedat inacabat arran de la mort del seu cunyat Francesc Ferriol. Cinc anys més tard, Josep Sunyer i Raurell va contractar el retaule major de Prada de Conflent (28 de març del 1696), que li permeté instal·lar-se en aquesta vila i establir-hi el taller. En aquesta peça va dissenyar una retícula arquitectònica monumental —propera a la que el seu avi havia plantejat a la Gleva—, combinada amb elements originals i innovadors. Així mateix, va optar per eixamplar i donar una major altura a l'andana central, decorada amb estatuària, mentre que els carrers laterals s'organitzaren a partir de parelles de columnes salomòniques i l'apostolat i s'ompliren amb relleus historiats de la vida de sant Pere. Aquesta traça la va repetir, amb pocs anys de diferència, a Cotlliure (1698-1701), a Prats de Lluçanès (*c.* 1699-1700), l'autor del qual fou Segimon Pujol, i a Llívia (1700-1704). De tota manera, el taller de Sunyer i Raurell també rebé comandes de menor importància. A Prada de Conflent mateix, per exemple, esculpí els retaules laterals de sant Joan Baptista (1713) i de sant Galderic (*c.* 1715), aquest últim daurat per Fèlix Escribà (AVELLÍ 2003, p. 84); a Cotlliure, el contracte referent al retaule major establia una clàusula segons la qual l'escultor manresà havia de fer «una figura de Jesucrist per lo altar de la preciosíssima sanch», mentre que el llibre de comptes de la vila confirma que també fou l'autor dels busts reliquiaris de sant Vicenç, santa Màxima i santa Lliberata (1701-1702) (CORTADE 1973, p. 149).

És interessant notar que l'activitat professional de Josep Sunyer i Raurell s'estengué gairebé per tots els indrets del departament, des de l'extrem més meridional, passant pel Conflent, per la capital rossellonesa i

La penitència (detall). Església de Nostra Senyora d'Espirà de Conflent.
Fotografia Joan Bosch.

per algunes viles situades al nord de Perpinyà, com ara Òpol, i fins a la Cerdanya. En aquesta última regió hi treballà com a mínim en dos intervals cronològics, sense desatendre els compromisos professionals adquirits en altres contrades. El primer es prolongà entre els anys 1701 i 1707, en què s'ocupà de bastir els retaules majors de Llívia i de l'ermita de Font-romeu; durant el segon, entre el 1711 i el 1718, realitzà diverses intervencions a l'església parroquial de Puigcerdà i treballà en algunes parròquies de la Cerdanya francesa —a Sant Martí d'Ur, a Sant Antoni de Ro i a Sant Esteve de la Tor de Querol— per acabar, novament, a Font-romeu, on s'ocupà de decorar el cambril.

Des del punt de vista artístic, els plantejaments de Sunyer i Raurell s'han de llegir com la irrupció més ferma i decidida als Comtats de l'estil que Cèsar Martinell anomenà barroc salomònic —sense perdre de vista la complexitat que acompanya aquest qualificatiu—. Si per barroc salomònic entenem la utilització de la columna helicoïdal —d'emfasitzada simbologia eucarística i triomfal i guarnida amb un repertori variat de *putti*, ocellets, fulles de parra i raïms—, la variació o l'abandonament de la retícula regular amb fornícules que allotgen relleus i escultures, l'expansió de l'andana central —l'amplada i l'altura de la qual augmentaran cada cop més, en simetria amb la reducció dels carrers laterals— i el major protagonisme dels elements arquitectònics, de les escultures, a costa dels registres historiats, i del sagrari, podem concloure que les obres de Sunyer i Raurell són el mirall en el qual es reflecteixen totes aquestes característiques. No és sobrer afegir aquí que l'actualitat de les seves propostes també es pot resseguir en el terreny de l'estatuària i del relleu —especialment en la utilització dels models d'estampa procedents d'artistes tan variats com Cornelis Cort, Pietro da Cortona, Nicolas Poussin, Gian Lorenzo Bernini, François Duquesnoy, etc. (AVELLÍ 2002-2003, p. 284-286)—.

D'altra banda, la presència continuada de Josep Sunyer i Raurell al departament dels Pirineus Orientals entre el 1696 i el 1718, aproximadament, li perme-

té organitzar un taller amb aprenents i col·laboradors i enfortí la seva empremta estilística en aquest territori durant les dues primeres dècades del segle XVIII. Pau Sunyer i Raurell, Lluís Ribera, el mestre de Marquixanes, Pere Navarre, etc. demostren estar ben a prop de les solucions estructurals i compositives de Josep Sunyer i Raurell.

L'escultor més afectat per la seva presència als Comtats fou el seu propi germà, Pau Sunyer i Raurell (*c.* 1680-1740), que romangué a la Cerdanya fins al 1740; després es va traslladar a Berga, concretament al santuari marià de Queralt, per treballar amb el seu germà, que aleshores s'ocupava de bastir-hi el retaule major, i hi va morir el mateix any (DORICO 1993, p. 661). Pau Sunyer i Raurell seguí de ben a prop la trajectòria professional del primogènit de la família —a vegades, formant societat amb Lluís Baixa, fill d'un fuster de Perpinyà i autor dels retaules de sant Vicenç (1714), de sant Eloi (1716) i de santa Llúcia de Cotlliure (1718) (CORTADE 1973, p. 184-185)—. Se li ha atribuït l'autoria dels retaules de les Ànimes del Purgatori de la parròquia de Catllà, de sant Joan Baptista d'Espirà de Conflent i de sant Josep de Bula d'Amunt (daurat l'any 1744), així com la dels retaules majors de l'ermita de Domanova i de Sant Vicenç d'Eus (1735-1736), entre altres (TOLLON 1972, p. 83). La trajectòria professional de Pau Sunyer i Raurell és itinerant, com la del seu germà, de manera que també la podem resseguir en parròquies de la Cerdanya. Durant la dècada dels trenta és ben probable que visqués a Llívia, si tenim en compte que apareix documentat diverses vegades als copiadors de la farmàcia, i, de fet, la seva activitat professional es concentrà a l'Alta Cerdanya, com acrediten el retaule de la Verge dels Àngels de Càldegues (1723-1725) i els majors de Sant Martí d'Hix (*c.* 1730), de Sallagosa, d'Eina, etc. L'estil de Pau Sunyer —tot i que de menys qualitat— és clarament deutor de les solucions estructurals i compositives de Josep. Resulta molt suggestiu, per exemple, observar com Pau Sunyer adopta les mateixes traces, els mateixos models escultòrics i les mateixes composicions per als relleus historiats. La traça del retaule major del santuari de Domanova reprodueix l'esquema del major de l'ermita de Font-romeu, mentre que els majors d'Hix, Eus i Sallagosa reprenen les traces dels grans retaules majors que a principis del segle XVIII Josep Sunyer i Raurell havia esculpit pel Conflent, la Cerdanya i el Vallespir. La Mare de Déu dels Àngels de Càldegues és una rèplica de les de Prada de Conflent, Cotlliure i Llívia. Semblantment, el sant Joan Baptista del retaule d'Espirà i els quatre doctors del major d'Eus recuperen models de Josep Sunyer —el sant Joan Baptista de Prada de Conflent i els doctors del retaule de Font-romeu—. Aquests calcs i traduccions tenen sempre un aire més descurat i presenten una factura més sumària; resulta descoratjador, així, veure com la prèdica de sant Joan que es representa en el retaule del Baptista de Prada de Conflent es converteix, al de sant Joan d'Espirà, en un tauló pla i mal resolt.

No obstant la qualitat mitjana dels seus productes, Pau Sunyer i Raurell es va fer un lloc en el mercat escultòric del Conflent i la Cerdanya. A més, va garantir la continuïtat del taller amb un dels seus fills, Benet Sunyer (1727-1765), que s'establí a Barcelona i ocupà càrrecs rellevants en el si de la corporació gremial, amb la qual cosa esdevingué l'hereu de l'obrador en la segona meitat del set-cents.

Deixant de banda la presència d'obradors catalans al departament dels Pirineus Orientals, hem d'afegir que hi hagué un taller francès que es va mantenir actiu durant dos segles a l'antiga diòcesi d'Elna-Perpinyà. Es tracta del dirigit primer per Jean-Jacques († 1698) i, després, per Louis Melair (documentat *c.* 1697-1700), pare i fill, oriünds de Carcassona (BONNET 1987). Sembla ser que el primer encàrrec professional que rebé Jean-Jacques Melair en aquestes contrades procedí dels carmelitans de Perpinyà, que el 1674, després que ja hagués treballat per a aquest mateix orde a la diòcesi d'Alet, li contractaren la realització d'un retaule dedicat a santa Magdalena Pazzi. Aquest conjunt, malauradament perdut, degué complaure les expectatives dels eclesiàstics i tingué una certa repercussió a la capital, perquè un any després fou el capítol de Sant Joan qui s'adreçà a Melair per encarregar-li un retaule dedicat a santa Eulàlia i a santa Júlia, patrones del bisbat. D'aquest conjunt preservat és fàcil seguir-ne el procés constructiu, atès que se n'ha conservat el llibre d'obra. Sabem que el preu es va fixar en tres mil lliures, mentre que el termini de realització s'establí en dos anys. D'aquest conjunt monumental —mesura tretze metres d'alt per vuit d'ample— destaquen les poderoses columnes salomòniques de fust estriat així com les dues teles de proce-

dència italiana que es muntaren en el conjunt (LUGAND 2001; LUGAND 2002).

No obstant això, va ser a l'església parroquial de Ribesaltes on Jean-Jacques Melair obtingué més oportunitats professionals. A les darreries del 1675 hi va supervisar la instal·lació del retaule de la Verge del Roser, el 1677 va esculpir una talla de sant Eloi per a la confraria dels ferrers i el 1678, finalment, va contractar la realització del retaule major i del sagrari. Ribesaltes —com Espirà de Conflent— reuneix un conjunt patrimonial ben interessant: als retaules de Melair hi hem d'afegir la capella de la Puríssima Sang, que entre els últims anys del segle XVII i els primers del XVIII va ser objecte d'una intervenció artística notable amb la construcció d'un retaule a càrrec del manresà Miquel Anglada i amb quatre teles d'Antoni Guerra el Jove. Després de complir els compromisos adquirits a Ribesaltes, Melair seguí treballant als Comtats, concretament per a la parròquies de Vilallonga de la Salanca —retaule de la Verge del Roser (1681)—, el convent dels caputxins de Perpinyà (1685), Bulaternera —retaule de la Verge del Roser (1690)—, Marquixanes —retaule major— i Forques —sagrari (1678)—, fins que a finals del sis-cents va esculpir —en paraules de Marcel Durliat— el retaule més sumptuós i perfecte del Rosselló: el de la Transfiguració per al convent de Sant Salvador de Perpinyà (1697) (MACARI 1995-1996; CARBONELL-LAMOTHE 1970).

Des del nostre punt de vista —i deixant de banda l'altar de la catedral, que sovint ha sigut objecte d'estudi des d'una mirada interessada per la importació de pintures italianes—, les obres més suggeridores del francès són els retaules del Roser de Ribesaltes i de la Transfiguració dels caputxins. El primer, perquè ens posa sobre la pista d'un comportament habitual en els escultors i pintors de l'època: em refereixo al manlleu de models d'estampa per resoldre relleus i escultura exempta. En el cas de l'altar del Roser aquest aspecte té un interès addicional perquè Melair hi ha combinat, com a mínim, gravats de procedència flamenca i francesa relativament moderns, concretament d'Anton van Dyck i de Charles Le Brun. A més, la traça del retaule sintonitza amb la solució, habitual en la segona meitat del segle XVII, d'incloure els quinze misteris del Roser, que Josep Sunyer i Raurell alteraria en el retaule del Roser de Vinçà en favor de la supressió dels relleus i de la presència d'estatuària.

El retaule de la Transfiguració procedent de Perpinyà i ara conservat a la parròquia de Vinçà evoca un tipus d'estructura que convisqué amb els retaules de composició reticular integrats per escultures i relleus. Em refereixo als conjunts unitaris, com ara els de sant Agustí i santa Teresa d'Àvila de Vinçà, el de les santes Júlia i Eulàlia de la catedral o el de les Ànimes del Purgatori i el del davallament de la creu de Catllà, presidits per un gran llenç que exigeix l'eixamplament de l'andana central i el desplegament d'elements arquitectònics —columnes salomòniques, frontons partits, volutes cargolades, etc.— i de motius ornamentals — grotescos, *putti*, fulles de parra, raïms, ocells i fins i tot els feréstecs i sorprenents faunes que apareixen al sòcol de l'altar de la Transfiguració—.

Per acabar aquest itinerari artístic vull afegir que he reservat un bon grapat d'escultors i dauradors. Per exemple, pràcticament no he esmentat Lluís Ribera, un mestre molt proper a Josep Sunyer i Raurell; tant, que fins i tot s'atreví a robar-li un encàrrec: el del retaule major de Corbera (1704). No és estrany que Ribera es convertís en un competidor de l'escultor manresà: de fet, era nebot i fillol de Lluís Generes, amb qui s'havia format (1682-1688) i de qui heretà tots els dibuixos i gravats. L'any 1690 es va casar amb la néta d'un fuster, Teresa Pagès, i va confirmar el seu parentesc amb els Generes casant una filla seva amb Antoni Generes. Ell mateix va ensenyar l'ofici a Francesc Drullet (1691), a Josep Vilardebó (1695), a Vicenç Ros (1697), a Josep Fabre (1699) i a Ramon Romà (1704). Malauradament, les obres d'aquest escultor oriünd de Perpinyà, que degué exercir una pressió notable en el monopoli d'encàrrecs que tenia Sunyer i Raurell durant els primers anys del set-cents, han sigut força castigades. No n'hem conservat el retaule de sant Francesc de Sales per a l'església de Canet (1694), ni el major de Salses (1697), ni el de sant Pere d'Alcàntara per al convent de Sant Francesc de Perpinyà (1701), com tampoc el del gremi de canoners de Sant Mateu (1701) ni el de la Mare de Déu dels Àngels del convent dels franciscans (1712). Només ens han arribat *in situ* el retaule major de Corbera i el dedicat a sant Galderic de Baixàs; a més, B. Tollon li va atribuir estilísticament el retaule de la Verge del Roser de l'església de la Real de Perpinyà, el major de sant Julià i santa Basilissa de Vilanova de Raó i els retaules major i de sant Galderic d'Alenyà (TOLLON 1972, p. 59-62).

A Josep Pujol, en canvi, només el tenim documentat amb relació al retaule major de Sant Romà de Càldegues (1713), a la Cerdanya francesa. Malauradament, no sabem d'on procedia, ni tampoc si estava emparentat amb els Pujol de Folgueroles ni si va treballar en més projectes als Comtats. En temps del rector Domènec Martí, que era germà del rector de la parròquia de la Tor de Querol, l'església de Càldegues es beneficià de la construcció d'un nou retaule major i de la fàbrica de dues capelles laterals dedicades a sant Francesc Xavier i a sant Antoni de Pàdua, amb els seus altars respectius. És interessant veure com el rector va fer venir artesans de diferents indrets: el pintor tolosà —però establert a Ceret— Josep Fabre, el daurador Josep Soler, actiu a Puigcerdà, i els escultors Pau Sunyer i Raurell, aleshores resident a Llívia, i Lluís Baixa, que contractaren els retaules de la Mare de Déu dels Àngels (1723-1725) i de la Puríssima Sang (1730-1735) (CAPEILLE 1902, p. 322).

Les dues nissagues d'escultors que succeïren Sunyer i Raurell durant el segon i el tercer terç del segle XVIII foren els Navarre i els Negre. Els primers van ser Pere i Josep Navarre, pare i fill; Pere havia après l'ofici precisament al taller de Josep Sunyer i Raurell (1703) (AVELLÍ 2003, p. 44, doc. 6). No només hi degué fer l'aprenentatge, sinó que és possible que durant alguns anys romangués a l'obrador del manresà com un dels seus col·laboradors més sòlids, atès l'important nombre d'encàrrecs que rebia. Solament li coneixem la realització d'un parell de retaules: el de la capella del castell de Cotlliure (1739) i el major de Toluges (1743). Això no obstant, Pere Navarre és recordat sobretot per la realització del baldaquí de la catedral d'Elna (1721-1724), que marca un punt d'inflexió en l'evolució tipològica del retaule al departament dels Pirineus Orientals.

En un moment històric en què la presència dels tallers catalans a la zona pràcticament s'havia extingit, la monarquia francesa emprengué un projecte orientat en diversos sentits per tal de francesitzar el territori. Així doncs, durant la primera meitat del segle XVIII s'adoptaren mesures com ara l'arribada de monjos vinguts del Llenguadoc, que es van instal·lar als convents de Perpinyà, es traslladaren jesuïtes francesos al Col·legi de la Fidelíssima i s'imposà la utilització de la llengua francesa, especialment en la documentació oficial —per exemple, l'any 1700 el Consell Sobirà del Rosselló promulgà un edicte segons el qual es prohibia l'ús del català en la documentació notarial—. Encara que al principi aquestes mesures foren més volenteroses que altra cosa, a poc a poc s'anaren assentant en el territori, especialment a Perpinyà. A Elna, quan es decidí renovar el frontal d'altar medieval, una peça d'orfebreria excel·lent ateses les descripcions i la documentació, s'escollí un mestre francès i se li digué que havia d'esculpir «un autel à colonnes de marbre dans le goût de ceux de Saint-Germain-des-Prés et du Val-de-Grâce». El resultat fou un element arquitectònic: un baldaquí de sis columnes marmòries d'ordre compost que sostenen una estructura cupular coronada pel globus terraqüi. Aquest tipus de construcció no comportà la desaparició immediata dels retaules de fusta, que encara sobrevisqueren força anys a l'empara del taller dels Negre, però sí que suposà el seu desbancament, com a mínim, a l'hora de decorar els altars majors. Inevitablement, el baldaquí d'Elna tingué repercussions immediates en el baldaquí de Sant Esteve d'Illa (1735), obra de Josep Cantaire (*c.* 1691-1751) i, ja entrat el segle XVIII, en el de Vinçà, bastit per Jean Chauvenet (1782-1785), que pertanyia a una família d'escultors especialitzats en la talla de marbre oriünda del Llenguadoc (CORTADE 1971; TOLLON 1978).

Per la seva banda, el taller dels Negre no s'extingí fins a les darreries del set-cents (CORTADE 1973, p. 195-198; CORTADE, 1987, p. 375). Aquest obrador, amb quatre generacions dedicades a la professió, fou el responsable de la transició del barroc salomònic cap al barroc acadèmic. Ni que fos en un dels departaments més allunyats geogràficament de l'Acadèmia parisenca, als Pirineus Orientals sí que s'ha de tenir en compte l'arribada i la influència de models acadèmics, la depuració de línies arquitectòniques i ornamentals, la introducció de rocalles, etc. Aquesta renovació anà acompanyada d'una davallada considerable en la qualitat i en l'acabat final dels retaules nord-catalans —el de santa Caterina de Vinçà (1770), de Patrici Negre, per exemple— i, a més, cal veure com s'acabà imposant la substitució del retaule pel baldaquí. En definitiva, a l'albada de la Revolució Francesa pràcticament s'havia extingit el retaule de fusta, formalitzant així una acta de defunció que també se signà al Principat per altres motius que ara no fan al cas.

Sant Jaume (detall). Retaule de santa Eulàlia de la Seu Nova de Lleida, destruït el 1936. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

L'ocàs de la retaulistica a Catalunya (c. 1777-1808):
el nou gust i la imposició de la norma academicista

Mariona Fernández

Al llarg del segle xviii Catalunya experimentà un intens desenvolupament econòmic que, si bé tenia les arrels en la segona meitat de la centúria anterior, es deixà sentir amb força des de mitjan segle a través de l'auge del comerç colonial i el desenvolupament de la indústria tèxtil del cotó. Així, l'últim terç del xviii fou una època de transformacions socials i econòmiques intenses per al país. Aquells anys, Catalunya visqué la transició vers una societat moderna i industrial i patí la pugna entre l'inici del progrés capitalista, el nou model comercial i industrial i les noves relacions de producció, d'una banda, i de l'altra, els antics fonaments econòmics i les indústries tradicionals que, en gran part, encara regien la societat.

Aquest món convuls i ple de conflictes, on les innovacions entraren en plena competència amb les estructures gremials, aleshores en declivi però en molts sectors en lluita per subsistir, determinà la ideologia artística i l'evolució estilística dels escultors que treballaren durant l'últim terç del segle xviii i a principis del xix al territori català, i caracteritzà una bona part de la retaulística realitzada al país durant els anys de finals del xviii i del tombant de segle.

En consonància amb la realitat social, durant la dècada dels setanta el monopoli de la producció escultòrica i de la formació dels joves artesans, exercit des d'antic pels gremis, es començà a esquerdar, tant per la creació de l'Escola Gratuïta de Disseny de Barcelona, el 1775, com per l'augment del nombre d'escultors catalans designats acadèmics de mèrit o supernumeraris per la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, els quals gaudiren per primera volta de la facultat de treballar amb llibertat, fora dels límits imposats per les corporacions. Des de la creació de la Real Academia de San Fernando, el 1752, i fins que al país no es feren efectives diverses reials ordres expedides durant la dècada dels vuitanta i principis dels noranta que determinaven la llibertat d'exercici de les arts nobles, la pràctica escultòrica al Principat estigué segmentada bàsicament en dues categories professionals: la dels mestres lligats al sistema gremial i la d'alguns artistes que, excepcionalment, obtingueren el reconeixement oficial del seus mèrits gràcies al títol atorgat per l'esmentada corporació de Madrid. Aquests escultors foren els primers a treballar lliurement, atès que el grau d'acadèmic de mèrit comportava, primer de tot, el prestigi de formar part de la institució madrilenya, que indirectament podia augmentar el nombre d'encàrrecs, però també el privilegi de noblesa personal, amb totes les prerrogatives i immunitats pròpies dels cavallers de sang, cedit pel rei a aquells professors que no el tenien per mitjà de cap altre títol —«Gozarán de nobleza personal, no teniendola por si, con todas las inmunidades, franquezas, y prerrogativas, que estan concedidas á los hijos-dalgos de sangre, todos los academicos de las cinco clases, aunque no sus hijos, y descendientes»—,[1] a més de l'exempció de contribucions i, sobretot, de l'obligació d'exercir la feina en qualsevol ciutat espanyola sense estar vinculat a cap gremi, així com el permís d'ensenyar als deixebles la professió pròpia del guardonat.[2] Així, durant la segona meitat del xviii, els escultors catalans que es consideraven prou dignes per passar el selectiu examen de l'escola de Madrid intentaren aconseguir la distinció acadèmica. Aquests foren Pere Costa Cases, que obtingué el guardó el 1754, Carles Salas, que ho féu el 1760, Lluís Bonifàs i Massó, el 1763, i el seu germà Francesc, el 1771, Pau Serra, com a supernumerari, el 1776, Salvador Gurri el 1777, Ramón Amadeu l'any següent, també com a supernumerari, Joan

Enrich el 1782, i Jaume Folch i Josep Folch el 1786 i el 1797, respectivament.

Ja els primers nomenaments d'escultors acadèmics no havien estat del grat dels membres de les diverses confraries, que, recelosos dels privilegis que comportava el títol, en passaren per alt els avantatges. Així, la Confraria dels Sants Martirs Escultors, Architectos y Antalladors de Barcelona proposà com a prohom per al seu autogovern Pere Costa just l'any que aquest aconseguí el títol.[3] Els individus de l'assemblea eren conscients que, a més de l'important prestigi que suposava pertànyer a l'acadèmia madrilenya i de la regalia de noblesa personal, amb les immunitats inherents al grau, ésser acadèmic comportava sobretot la possibilitat d'exercir l'escultura lliurement i, per tant, fora del seu control. Encara més, si els acadèmics eren d'alguna confraria perdien l'honor i les exempcions, com es llegeix als estatuts de l'acadèmia de San Fernando del 1755: «Todos los Academicos que residan fuera de la Corte, podran exercer libremente su profesion, sin que por ningun juez o tribunal puedan ser obligados a incorporarse en gremio alguno ni a ser visitados de veedores o sindicos: Y el que en determinación de su Noble Arte se incorporare en algun gremio por el mismo hecho quede privado de los honores y grado de Academico».[4]

Però per bé que els escultors acadèmics iniciaren un trencament amb el caràcter artesà de la pràctica escultòrica i es començaren a introduir en el nou estil acadèmic propugnat per la de San Fernando de Madrid, la capital quedava lluny i les inèrcies populars pesaven amb força. Per això, no abandonaren mai del tot els aires barrocs a les seves creacions, en ocasions plens d'optimisme i en altres, de sensualisme o expressivitat. De fet, l'acadèmia madrilenya, amb el propòsit de centralitzar l'educació i la creació artística de l'Estat en benefici de la monarquia usà diversos instruments per controlar l'estètica de les produccions artístiques, com ara l'expedició de cèdules reials que declaraven lliure el treball de l'escultura i definien les obres privatives per a cada professional d'aquell ram (especialment rellevants per a aquesta activitat artística foren les expedides durant la dècada dels vuitanta, concretament al juny del 1781, a l'abril del 1782, al setembre del 1783, al maig del 1785, al setembre del 1786 i ja al setembre del 1791).[5] A l'empara de la distància, tanmateix, des de Catalunya es féu poc cas de les imposicions de la cort o l'acadèmia. Així, l'efectivitat de la circular que el rei Carles III envià als bisbes del seu regne, el 25 de novembre del 1777, perquè no es fessin més retaules de fusta fou relativa. Com ha observat Santiago Alcolea, aquesta prohibició no es limitava només al material, sinó que anava més enllà i significava una «veritable acta de defunció de l'escultura barroca catalana», que era incapaç de costejar els ornaments barrocs dels seus retaules si aquests s'obraven en pedra en comptes de fusta.[6] Tot i així, la influència d'aquesta carta fou poc determinant, ja que, a més de la llunyania de Madrid, les inèrcies de l'esperit del barroc eren molt fortes; per això, el 3 de gener del 1792 calgué una nova reial ordre que recordava la prohibició anterior.

A Catalunya, de fet, la política de modernització de la societat estigué en gran part en mans de la nova burgesia. I si el desenvolupament científic, tècnic i industrial, en detriment de l'organització gremial, la fundació d'acadèmies i societats econòmiques del país o la subvenció d'estades a l'estranger de metges, científics i artistes per aprendre les novetats de cada ram foren trets il·lustrats que la monarquia aplicà a l'Estat, el seu impacte no fou idèntic a totes les regions. Al Principat l'acció il·lustrada de la monarquia arribà amb institucions com el Col·legi de Cirurgia o l'Acadèmia Militar, però aquesta política fou patrocinada sobretot per la burgesia del país.

En efecte, a Catalunya els estímuls econòmics i el desenvolupament comercial, que fou el fonament de la producció industrial, potenciaren l'emergència de noves generacions burgeses, amb especial rellevància dels mercaders barcelonins. A mesura que la seva economia s'enfortia, els burgesos mercantils buscaren instruments per defensar i fomentar llurs interessos i activitats, i així, les idees il·lustrades relacionades amb la voluntat de modernització i innovació tecnològica que comportava el creixement econòmic tingueren presència en la societat catalana durant les darreres dècades del segle XVIII. El 1755 va néixer la Companyia de Comerç de Barcelona i entre el 1758 i el 1763 es renovaren el Consolat i la matrícula de mercaders i es creà la Junta Particular de Comerç de Barcelona. Ensems amb els interessos utilitaris de l'esmentada Junta, centrada bàsicament en la millora de la indústria tèxtil, la institució també es mogué empesa per un esperit racionalista propi del desig de saber il·lustrat

que es feia palès arreu d'Europa. Els seus membres fomentaren la investigació de la manufactura i el conreu amb borses d'estudi, premis i pensions a l'estranger o importaren màquines i tècnics. A més a més, també desenvoluparen diverses realitzacions culturals properes a l'esperit de la Il·lustració, com la creació d'escoles tècniques.

Certament, les noves demandes i necessitats nascudes del desenvolupament de l'economia catalana fomentaren la preocupació pel sistema educatiu, i enfront del poc pes de la Universitat de Cervera o de la manca de centres d'estudis per ensenyar als professionals que havien de participar en la industrialització del territori, atès que el sistema de formació gremial havia quedat obsolet, la societat catalana creà una infraestructura cultural pròpia. L'Acadèmia de Ciències de Barcelona, la Reial Acadèmia de Medicina, la de Matemàtiques o la de Bones Lletres, junt amb les escoles tècniques que patrocinà la Junta de Comerç, proporcionaren els instruments necessaris per respondre a les exigències de modernització del país. En el terreny artístic, els propòsits pragmàtics i il·lustrats de la Junta de Comerç, enmig del ressorgir industrial, es traduïren en la creació de l'Escola Gratuïta de Disseny de Barcelona, que fou, doncs, un exemple de la interdependència entre economia i educació a l'Espanya il·lustrada. La dita Escola procurà oferir una formació professional més adequada a les noves necessitats de la indústria i la burgesia que l'oferta pels cercles gremials, en gran part obsoleta. Però si bé una de les intencions prioritàries a l'Escola fou proporcionar una base tècnica fonamentada en el dibuix als operaris, sobretot als que es dedicaven a la indústria tèxtil, per tal de millorar la qualitat de les indianes, les motivacions culturals i artístiques també hi tingueren presència des del primer moment[7] i donaren resposta a les inquietuds dels pioners que havien pregonat la pràctica lliure de les belles arts i a l'interès per l'art del món clàssic que brotava arreu d'Europa.[8] Aquest doble objectiu es registrà al primer reglament de l'Escola, on es llegeix que, junt amb la voluntat d'instruir artesans sobre manufactures i artefactes, també es volia formar pintors, escultors, arquitectes i gravadors a partir del dibuix, és a dir, seguint les fórmules de les acadèmies i d'il·lustrats com Campomanes, que «conceptuaren l'ensenyament tècnic del dibuix com a element bàsic per a la millora de la productivitat de les manufactures».[9] Alhora, els criteris il·lustrats es van posar de manifest amb la política acadèmica de compra de volums per a la biblioteca, que, com hem sabut a partir dels estudis d'Anna Riera, se centraren en Roma i les antiguitats clàssiques,[10] o amb l'adquisició de gravats, dibuixos i pintures, fonamentalment italians i francesos, perquè servissin de guia per als alumnes, o també de models de guix, amb especial atenció als motlles de l'Antiguitat clàssica, ensems amb la concessió de pensions per a la formació a l'estranger, especialment a les ciutats de Roma, París i Madrid. Al reglament de l'Escola també quedà escrita la voluntat artística de promoure el bon gust, amb preferència per les formes senzilles i naturals, defugint, en canvi, els arrapaments propis del barroc tardà, que aleshores era el llenguatge a l'ús en escultura: «Con el fin, que se ha propuesto la Real Junta Particular de Comercio y Consulado de el Principado de Cataluña en la ereccion de la Escuela Gratuita de Diseño en la ciudad de Barcelona, sea el dar buenos conocimientos sobre manufacturas, y artefactos â toda clase de gentes, el formar por medio de los principios del dibujo perfectos pintores, escultores, arquitectos, grabadores, etc, comunicar las luces precisas para criar, y promover el buen gusto en las artes y oficios, haciendo que se apliquen con acierto los talentos, se multipliquen, y aclaren las Idéas, se acostumbre â preferir las formas sencillas, y naturales a les extravagantes, y compuestas y finalmente al adelantamiento de las artes, fabricas, y oficios mecanicos [...]».[11]

Aital demanda de depuració de les arts i d'una formació basada en el dibuix seguia l'ideari estètic de les acadèmies, i rebutjava la imatgeria i els retaules barrocs realitzats fins llavors per centrar-se en la natura i el món antic com a models de referència. Així, amb l'obertura de l'Escola i el seu posterior desenvolupament s'introduïren demandes estilístiques renovades i el panorama de l'educació dels escultors al Principat, fins aleshores cenyit als tallers dels mestres agremiats, canvià notablement: en comptes del corporativisme de la confraria, s'optà per un ensenyament més lliure que gratificava la competència professional amb oposicions i premis.[12]

Des de l'Escola Gratuïta de Disseny, i amb els pensaments il·lustrats que la Junta de Comerç importà a Catalunya, junt amb l'Academia de Bellas Artes de San Fernando des de Madrid, s'implantà al país una nova consideració de l'artista, un nou sistema de for-

mació per als escultors i un nou estil acadèmic d'arrel classicista, i es potencià la renovació artística que s'inicià a la segona meitat del XVIII. Els professors i alumnes d'escultura de l'Escola de Llotja pogueren introduir canvis en les seves creacions i assenyalar el camí a una generació d'escultors posterior —alguns dels quals força modestos, però d'altres més destacats— que protagonitzà el panorama artístic de la primera part del segle XIX amb l'abandó de la retaulística barroca. Així, a poc a poc, els nous corrents de pensament il·lustrats i uns criteris estètics renovats, que potenciaven el llenguatge de l'art clàssic, anaren condicionant el gust a Catalunya, que progressivament, però mai de manera absoluta, anà abandonant el barroc tardà en pro d'un art academicista d'arrels classicistes. I en les ocasions en què l'ambient acadèmic fou propici, els escultors que tingueren accés als seus preceptes aconseguiren amarar-se dels nous aires i començaren a formular idees acadèmiques. Tanmateix, els seus pensaments artístics no foren originals, sinó copiats de l'ambient que els protegia. Per tant, en el terreny escultòric la influència de l'Escola de Llotja fou notable. I gràcies a la seva vinculació amb el potent sector de la burgesia comercial i a la promoció de l'ideari academicista d'arrel classicista, el centre esdevingué un motor principal en la modernització dels patrons escultòrics de l'últim quart del segle XVIII.

Lentament, la protecció de les arts nobles per les altes instàncies colpejà el monopoli gremial, i la tradició i la modernitat s'entremesclaren no només en les obres dels artistes acadèmics, sinó també en les diverses corporacions i institucions que participaven en la producció i l'educació escultòrica. Els nous aires anaren impregnant els diversos estaments socials, per més rígids que fossin, i des del mateix gremi d'escultors de Barcelona es varen veure obligats a incloure parcialment l'ideari academicista entre els seus arguments per no perdre punt. Així, malgrat les diferències entre la confraria d'escultors de Barcelona i l'Escola Gratuïta de Dibuix, els membres del gremi es feren ressò dels nous postulats acadèmics en voga en un informe redactat per aquesta corporació el 13 de juny del 1781 sobre els abusos que patia la confraria per part dels fusters i els mestres de cases. Allí insistiren en la importància de l'acadèmia de San Fernando per al foment de les arts a Espanya, amb un argument de ressonàncies il·lustrades, i posaren les obres de l'Antiguitat clàssica com a exemple per als escultors.[13] D'igual manera, els llenguatges inclinats vers l'academicisme classicista de les produccions escultòriques de finals del XVIII no només foren fomentats pels nous clients burgesos, sinó que a voltes els mateixos col·legis i gremis s'adheriren a les noves modes en les seves comandes. Tal fou el cas del disseny de la decoració dels carros de la mascarada reial organitzada pels col·legis i gremis de Barcelona amb motiu de la pau amb Anglaterra i del naixement dels infants Carles i Felip, ideat per l'escultor Salvador Gurri el 1783, que s'hagué d'enfrontar amb una temàtica històrica pròpia del context acadèmic però, a la vegada, de la moda del moment.[14]

Així, la introducció de les formes acadèmiques a Catalunya durant la segona meitat del segle XVIII provocà canvis en el consum artístic dels anys del tombant del segle i dels inicis de la centúria següent, moment en què els encàrrecs d'imatges i retaules barrocs disminuïren progressivament enfront de les comandes d'obres amb un llenguatge més serè. A aquesta davallada cal afegir-hi el fet que aleshores la professió d'escultor no era gaire rendible i que les penúries de molts dels agremiats, o fins i tot dels artistes que aconseguiren ser professors de Llotja, eren constants.[15] A més, entre el 1796 i el 1802 Catalunya sofrí una crisi econòmica arran de l'esclat de la guerra amb Anglaterra, que comportà la interrupció del comerç marítim per l'Atlàntic i la paralització del comerç colonial i d'una bona part de les indústries que en depenien, agreujada per les males collites.[16] Aquella fou una època de misèria que explica la manca de comandes de la Junta, la qual, al seu torn, es ressentia del trasbals econòmic sobretot a causa de les pèrdues en l'impost de pariatge que s'aplicava al comerç marítim. Ensems amb la dita crisi, que afectà de ple els artistes, a finals dels noranta s'inicià una disminució de la demanda escultòrica motivada pel fet que la jove burgesia es començà a decantar pels encàrrecs pictòrics per a les seves residències i rarament demanà escultures. A això cal afegir-hi la saturació en el camp religiós d'obres barroques fetes anteriorment i la disminució de l'activitat constructiva de grans edificis tant religiosos com civils. Totes aquestes circumstàncies, junt amb la pèrdua de força econòmica de l'Església, feren que els temes religiosos anessin cedint protagonisme al gust per la mitologia i l'al·legoria,

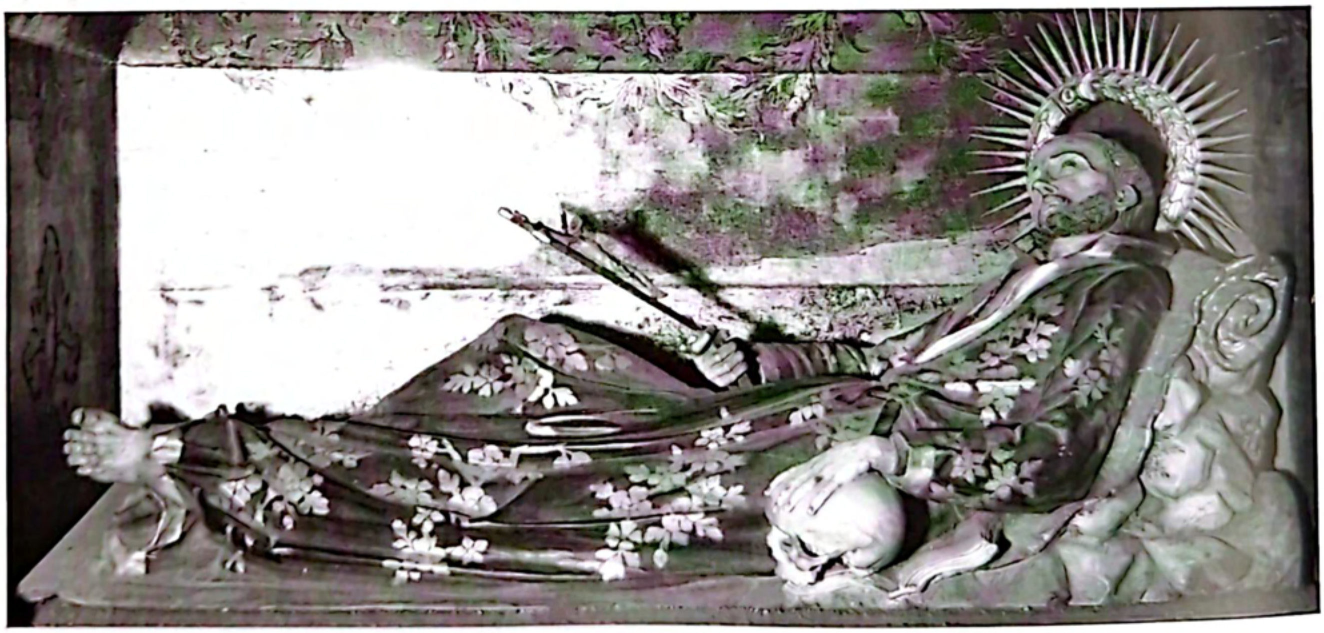
que la producció de retaules decreixés i que l'escultura quedés relegada en bona part als relleus o al·legories destinats a edificis o monuments urbans, que, tanmateix, no prengueren força fins a les reformes urbanes sorgides arran dels efectes de la desamortització del 1835.[17] S'havia iniciat, doncs, una tendència a la baixa en els encàrrecs escultòrics que dominaria una part del segle XIX.

Enmig d'aquest panorama de dificultats, les lluites per la privativa de les obres escultòriques, que havien existit des d'antic, estigueren a l'ordre del dia. Les interpretacions distintes de les reials ordres provocaren disputes constants i múltiples entre els diversos professionals del sector, que maldaven per aconseguir encàrrecs i monopolitzar la producció escultòrica del país. Les pugnes per la privativa de les tasques escultòriques a Catalunya eren antigues, i es remuntaven al moment en què els escultors del gremi de fusters se n'havien separat, el 1680, per crear la seva pròpia confraria, formada inicialment per fusters, escultors i mestres de cases, als quals s'afegirien els acadèmics de mèrit des de mitjan del XVIII i, a partir de la transformació de la confraria d'escultors en gremi de tallistes, el 1786, també els tallistes. Aitals lluites dominaren el panorama escultòric català de l'últim terç del segle XVIII. Els litigis entre aquests professionals, les seves reclamacions al monarca i a l'acadèmia de San Fernando i, sobretot, les interpretacions tendencioses que cada sector professional feia d'aquestes cèdules a fi de justificar els treballs d'escultura —els uns consideraven que, malgrat ésser tallistes, gràcies a les cèdules reials tothom era lliure de realitzar-ne, i els altres defensaven que precisament aquestes ordres establien que només els escultors separats del gremi de tallistes tenien prou nivell per poder atacar un art noble— caracteritzaren el darrer terç del XVIII.[18] Les disputes foren tan intenses que arribaren a Madrid, fins al punt que el 7 de juliol del 1795 el secretari de l'acadèmia de San Fernando, Isidoro Bosarte, hagué de lamentar el comportament tant dels escultors com dels tallistes barcelonins i assegurà que enlloc com en aquella ciutat es respectaven tan poc les belles arts, les quals es consideraven obres mecàniques, i que les intrigues constantment n'interrompien la creació.[19] D'aquesta manera, els escultors que treballaren durant l'últim terç del XVIII i principis del XIX visqueren aquest ambient des d'infants. Per a ells, les disputes contínues i els plets que enfrontaven els diversos professionals de l'escultura eren un fet normal, quotidià, propi de l'organització gremial d'aquelles feines i dels conflictes d'interessos entre els diferents artistes i, sobretot, els artesans. Així, per més que molts volguessin filtrar la seva lluita pel sedàs de la llibertat de l'escultura com a acadèmics i artistes nobles, la seva conducta fou pròpia de la tradició gremial en la qual s'havien format.

Paral·lelament, i mentre als sectors socioeconòmics del país bullia el trasbals propi d'una època de canvi, en el pla artístic també varen coexistir diversos estils, tant per la formació tradicional de la majoria dels professionals que treballaren la talla i l'escultura com també, molt especialment, perquè una bona part de la població fou aliena als gustos dels nous erudits il·lustrats i seguí demanant imatges i retaules de fusta de tema religiós i llenguatge barroc. En efecte, malgrat el progrés econòmic i els avenços de la societat, la formació tradicional condicionà la major part dels escultors del darrer terç del segle XVIII i la producció escultòrica del país se seguí formulant des de l'univers gremial, tret d'uns quants exemples impulsats pels artistes acadèmics. Aleshores la immensa majoria dels professionals de l'escultura estaven lligats a la seva educació i mentalitat i a la força secular de la tradició gremial i del sistema d'aprenentatge i producció de les confraries d'escultors. I malgrat l'existència de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ensems amb la creació de l'Escola Gratuïta de Disseny, la llibertat artística era encara una ficció per al comú dels imaginaires. El tipus d'instrucció que els aspirants a professionals de l'escultura rebien dins el marc gremial era fonamentat en la pràctica i en la mimesi diària tant d'imatges com de talles i d'arquitectures de retaule, sense gaires ensenyaments teòrics ni reflexions estètiques, i sovint estava determinat per les feines de l'obrador. El sol fet que tots els escultors estiguessin supeditats al mateix temps d'ensenyament, amb independència del talent o les mancances de cadascú, ja és prou explícit. I malgrat que hi havia un mínim de preparació teòrica, aquesta estava allunyada de qualsevol debat artisticocrític.

Gràcies a la resistència de les inèrcies gremials i a la demanda popular, les escultures i els retaules tardobarrocs pervisqueren i pogueren coexistir amb nous estils més puristes: l'academicisme d'arrel classicista

Capella dels Colls de Sant Llorenç de Morunys.
Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.



Agonia de sant Francesc Xavier, església de la Pietat de Vic, destruït el 1936. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Cadirat del cor de la Seu Nova de Lleida, destruït el 1936 (detall). Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

i, més endavant, fins i tot un primer neoclassicisme. Així, durant el darrer terç del XVIII, i en ocasions també al primer quart del XIX, a Catalunya subsistiren encara els tallers escultòrics tradicionals i les imatges i els retaules d'accent barroquitzant, que ja aleshores es poden titllar de retardataris, per bé que foren de gran qualitat i es convertiren en testimonis de la diversitat del moment i del gust popular que persistia, allunyat de les novetats elitistes d'una minoria. Valguin a tall d'exemple els treballs escultòrics de Josep Pujol a la capella de la Mare de Déu dels Colls, de Sant Llorenç de Morunys (1773-1784),[20] un exponent clar del manteniment de l'exagerada profusió decorativa del barroc, ja que Pujol va cobrir tota la capella amb decoració escultòrica, o bé el retaule major (1783) i el *Sant Francesc Xavier jacent* (1775) de l'església de la Pietat de Vic, d'Antoni Real Vernis. De fet, aquest últim entroncava amb obres de la mateixa tipologia i estil pertanyents a Andreu Sala i esculpides gairebé un segle abans.[21]

Tanmateix, una bona part dels retaules que aleshores encara se seguien encarregant, per bé que ni la temàtica cristiana ni el treball de la fusta responien als ideals estilístics més avantguardistes, foren elaborats entre el pes de la tradició i el temperament i la simplificació de les formes més propis dels nous aires estètics. Tot i amb això, conceptualment foren encara plenament barrocs. En són un exemple els nombrosos retaules que s'executaren per a la Seu Nova de Lleida, que aquells anys es construí de bell nou. Per ornar els flamants murs del temple, inaugurat el 1781, s'hagué de portar a terme una gran tasca escultòrica i molts retaules, els quals, junt amb la majoria de les seves imatges, foren realitzats durant l'últim terç del segle per escultors de renom, quasi tots acadèmics de mèrit de la Real Academia de San Fernando. La titulació d'aquests artistes no fou casual, sinó fruit de la intenció clara del capítol catedralici d'obtenir unes peces magnífiques i, alhora, d'estil actual, com ho era l'edifici. Entre aquestes obres cal destacar els retaules que executà Juan Adán entre el 1776 i el 1782, el de Salvador Gurri, executat entre els anys 1784 i 1787, i els de Francesc Bonifàs i Massó, realitzats entre el 1775 i el 1787, així com el cèlebre cor de la nau central, obrat per Lluís Bonifàs i Massó entre el 1774 i el 1779.[22] A través de l'ús d'un vocabulari arquitectònic simple als retaules, tots aquests escultors provaren de desprendre's dels elements més exagerats del barroc per tal d'acostar-se a l'academicisme. Però per bé que en alguns casos ho aconseguiren més que en d'altres, en cap moment no van saber deixar completament enrere el concepte de barroc, amb la inclusió de moviments ondulats en plantes o cimeres, trencades en les seves cornises i frontons superiors i esculpides profusament. Això s'aprecia molt bé, per exemple, als retaules del Pilar o de sant Jaume de Juan Adán, amb moguts basaments en formes corbes, al de sant Isidre de Francesc Bonifàs i Massó, en el qual fins i tot es van incloure unes garlandes florals a les columnes estriades, record encara de la tradició del barroc tardà del país, o al retaule de santa Eulàlia de Salvador Gurri, que, sobretot a l'àtic, tenia aires barrocs pel trencament i l'ondulació múltiple de la cornisa superior i el moviment constant de l'arquitectura. Tampoc no aconseguí desfer-se de la teatralitat barroca, malgrat l'ús d'una sintaxi arquitectònica simple i de materials propis del gust acadèmic, com el marbre, Jaume

Padró en obrar el retaule major de la capella de la Universitat de Cervera, entre el 1780 i el 1785. Allí seguí jugant amb el moviment en planta del retaule, el trencament de l'entaulament, els jocs de corbes als elements decoratius i el moviment sinuós i sensual de les figures, amb una vestimenta bellugada encara pels aires del barroc tardà. D'aquesta manera, i a l'empara de la diversitat d'una època de canvi, no foren excepcionals les ocasions en què un mateix retaule recollí elements de diferents estils o en les quals entre el catàleg d'un sol escultor s'hi comptaren, indistintament, peces de llenguatges més antics i més moderns en un mateix període de temps.

En veritat, doncs, una intensa babel entre els processos tradicionals del gremi d'escultors de Barcelona i les noves maneres academicistes presidí l'àmbit artístic català del darrer terç del XVIII. De fet, aquestes novetats afectaren en diferent mesura la producció escultòrica segons la relació de l'artista o del comitent amb la institució i el pensament il·lustrat. Però fins i tot des de la mateixa Junta de Comerç s'arribaren a encarregar obres de talla o d'accent barroquitzant. Fou el cas d'algunes creacions que féu l'escultor Salvador Gurri, acadèmic de mèrit i professor a l'Escola Gratuïta de Dibuix des del 1777, de la qual arribà a ser director el 1783. Gurri treballà peces de talla —per bé que ho tenia prohibit com a acadèmic— secundat per la mateixa Junta, que li féu l'encàrrec, quan el 1787 decorà els marcs d'uns quadres per a unes pintures dels presidents de l'entitat esmentada o fins i tot executà un petit retaule vitrina per a la sala del Reial Tribunal del Consolat de Llotja de Barcelona, edifici propietat de la Junta; a dins d'aquest retaulet, a més, obrà un Crist crucificat de llenguatge plenament barroc.[23] Era evident, doncs, que en aquells anys de transició la ideologia i la pràctica artística no anaven pas enllaçades. La Junta necessitava emmarcar aquelles pintures i se serví de l'escultor que tenia més a l'abast, Gurri, el qual, al seu torn, no tenia escrúpols ideològics per abordar cap tipus de feina relacionada amb l'escultura que el pogués ajudar a subsistir. D'igual manera, el pes de la tradició barroca d'una tipologia amb tanta història com un Crist crucificat fou major que la serenor exigida per les noves modes.

De fet, la mateixa Escola, que pretenia complementar la formació pràctica de cada especialitat amb la instrucció del dibuix impartida a Llotja, admeté que la formació acadèmica es pogués complementar amb la gremial. Encara més, quan el 1786 es desmembrà la Confraria dels Sants Martirs Escultors, Architectos y Antalladors de Barcelona,[24] la formació dels joves escultors catalans als tallers no finalitzà, ni la seva educació es concentrà exclusivament entorn de l'Escola Gratuïta de Dibuix, sinó que l'aprenentatge de l'ofici a l'obrador del mestre, que es podia completar amb les classes de Llotja, subsistí fins ben entrat el segle XX.[25]

Així, una bona part de la producció retaulística del darrer terç del XVIII depengué de la voluntat del client, que en fixà el material, el tema, el preu, el termini d'execució i fins i tot el model d'inspiració i el dret d'inspeccionar l'obra un cop enllestida en una contracta que limitava la creativitat de l'artista i cenyia la seva producció a la pràctica artesana. Aquestes contractes restringien la pràctica escultòrica a l'àmbit menestral, atès que coartaven la inventiva i la capacitat d'innovació de l'artista no només perquè supeditaven les seves obres al disseny d'un model previ i fixaven els detalls ornamentals i iconogràfics, sinó també perquè, a més, el forçaven a treballar en uns terminis relativament curts, sobretot si es té en compte que es tractava d'una feina de gran magnitud. Ultra això, l'incompliment dels terminis establerts implicava el pagament de multes econòmiques feixugues. Les limitacions artístiques i la consideració artesana de la producció escultòrica també es manifestaren en la potestat del client, fixada per escrit en algunes contractes, de consultar l'opinió d'uns pèrits que havien de visurar l'obra un cop acabada. Així, tant el procediment com el material, les tipologies i els temes que majoritàriament es treballaren aquells anys, la fusta, els retaules i les escultures religioses i un volum considerable de mobiliari litúrgic i talla apropare els escultors de finals del XVIII més aviat a l'art del barroc tardà que no pas a les fórmules academicistes. Tot i amb això, els escultors també estigueren oberts als canvis de l'època i integraren noves temàtiques i materials en el seus catàlegs, com escultures al·legòriques o fins i tot mitològiques realitzades en pedra i marbre, en ocasions per a indrets públics i clients laics; d'aquesta manera van obrir el camí a la següent generació d'escultors, molts dels quals formats a Llotja, que abandonaren definitivament el barroc tardà.

Com s'ha esmentat anteriorment, els encàrrecs de retaules se succeïren encara a finals del XVIII i, junt

Retaule de la Verge del Pilar de la Seu Nova de Lleida, destruït el 1936.
Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Retaule de santa Eulàlia de la Seu Nova de Lleida, destruït el 1936.
Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Retaule major de la capella de la Universitat de Cervera.
Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Rentamans de la sagristia de la Seu Nova de Lleida, destruït el 1936. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

amb exemples més barrocs, alguns recolliren ja la preocupació per l'asserenament de les formes, especialment en les seves parts arquitectòniques. El fet que les novetats acadèmiques d'arrel classicista s'incorporessin abans a l'arquitectura dels retaules que a les escultures no fou pas casual, atès que, com ja advertí Joan Ramon Triadó: «[...] el neoclassicisme no és un art adient a la tipologia religiosa, ja que la seva forta càrrega ideològica, de marcat accent clàssic i liberal, el fa inviable. [...] L'art és la sàvia simbiosi de concepte i forma, i la transgressió d'aquesta norma esdevé sempre un fracàs».[26] Però un dels indrets on s'inicià la introducció de formes més acadèmiques en l'arquitectura religiosa foren els túmuls, com ara el que els dominics de Santa Caterina de Barcelona encomanaren al mateix Salvador Gurri per celebrar les exèquies del cardenal prevere fra Thomas de Boxadors, a l'abril del 1781.[27] Per dissenyar el monument, Gurri se serví d'elements del vocabulari arquitectònic clàssic, com ara obeliscs, columnes de fust llis amb capitells corintis, pilastres que emmarcaven arcs de mig punt, entaulament amb arquitrau, fris i cornisa (interromput per grans targes però ni trencat ni ondulat, com denunciaven els il·lustrats de l'època),[28] balustrada, cúpula i brandoneres. Ultra això, aquests components foren estructurats amb contenció, evitant les convulsions, i policromats de manera que imitessin materials com el jaspi, el bronze i el marbre. Tot palesava la voluntat d'acostar-se al nou gust. Altres túmuls de l'època també recolliren un llenguatge sobri i acadèmic amb la mateixa intenció estilística, com el que s'erigí al convent de Sant Agustí Nou de Barcelona, el 1793, amb motiu de les exèquies del capità general de Catalunya, el comte de Lacy, projectat per Pere Pau Montaña.[29] Aquesta obra, de fet, s'acostà al neoclassicisme no només en el pla formal, sinó també en l'iconogràfic. Realitzada amb materials efímers que imitaven marbres, bronzes, lapislàtzuli o granit, tenia elements de l'arquitectura clàssica —com urnes i un obelisc— tractats amb extrema sobrietat, i una iconografia al·legòrica i simbòlica que feia referència a la vida del difunt i a les seves virtuts. Seguiren la mateixa línia altres obres semblants: valguin a tall d'exemple el túmul erigit el 1797 per a les exèquies del bisbe de Barcelona Eustaquio de Azara, ideat per fra Guillem Gaig i gravat per Pasqual Pere Moles, un altre cop amb una sintaxi formal academicista i una iconografia al·legòrica, o el projectat el 1789 per Pere Pau Montaña sota el patronatge de la Junta de Comerç, destinat a les exèquies del rei Carles III.[30] Certament, no es pot negar que els túmuls foren peces excepcionals, atès que en ser construccions efímeres permeteren experimentar amb més llibertat les noves modes.

En cap cas no es pot afirmar que aquests escultors obressin les arquitectures dels retaules amb un academicisme fidel, però sí que els elements del llenguatge academicista classicista els van integrar primer en les arquitectures d'aquelles peces o en les obres d'accent il·lustrat que no pas en les imatges religioses, on el pes de la tradició es deixà sentir amb més força. Per això, va ser amb més lentitud que els escultors començaren a assuaujar les inèrcies barroques en algunes de les escultures dels seus retaules.

Quan l'ocasió fou propícia, així, sorgiren algunes obres excepcionals. És el cas del rentamans que Salvador Gurri obrà per a la sagristia de la Seu Nova de Lleida, el qual, gràcies a la ubicació mig privada de la sagristia i a causa de les seves dimensions reduïdes, tan diferents de les d'un gran retaule, es pogué incor-

porar més fàcilment al nou estil. El llenguatge acredita la cronologia tardana de la peça, que es contractà el 1789 però no s'acabà fins al 1801.[31] El capítol de la catedral pretenia patrocinar una obra magnífica, i això, junt amb les seves petites dimensions, va fer que no s'escatimessin els millors materials, com ara el marbre, el jaspi i el bronze. A l'ús d'aquests elements, més propers a l'academicisme que la fusta, i al d'unes formes arquitectòniques pròpies del vocabulari del món clàssic, caracteritzat per un llenguatge serè, s'hi sumà el nou aire de l'escultura de l'àngel. A diferència de la fusta, el marbre, a causa dels límits del bloc, no permetia esculpir grans moviments ni dimensions gaire àmplies, de manera que la figura es realitzà amb uns volums més continguts, un rostre dolç i una postura suau en delicat *contrapposto*. Gurri representà l'àngel amb una vestidura sinuosa que deixava veure l'anatomia del seu cos. Aquest interès per la figura corporal era propi del món acadèmic, que imposava l'estudi del dibuix de la figura humana com a base de l'aprenentatge;[32] de fet, ja feia més de deu anys que Gurri treballava a l'Escola de Llotja, i l'interès de la institució pel classicisme i les influències consegüents es deixaren sentir en aquest rentamans. Tant les característiques del material com les de l'arquitectura i l'escultura permeten parlar d'una peça acadèmica d'arrel classicista, tot i que, al nostre entendre, és poc oportú titllar-la de neoclàssica a causa de la manca d'assimilació del sentit profund d'aquest estil.

Val a dir que foren sobretot els clients il·lustrats els que potenciaren la realització d'escultures més acadèmiques, com les que es van realitzar per a l'edifici de la Llotja de Barcelona. La Junta recuperà aquest palau el 1771 i poc després n'inicià la restauració, servint-se dels artistes que tenia més a l'abast: els professors i alumnes de l'Escola Gratuïta de Disseny, amb seu al mateix edifici. En gran part, les escultures que decoraren l'edifici van incorporar materials academicistes, com la pedra o el marbre, i temes il·lustrats, com l'al·legoria o el mite. El 1802 fou un any clau: acabada la guerra es reprengué l'activitat econòmica, i la família reial espanyola es va desplaçar a Barcelona en ocasió de les dobles noces dels seus fills, Ferran i Maria Isabel, amb els prínceps napolitans Maria Antònia i Francesc Gener. Aleshores, com és sabut, els barcelonins engalanaren carrers i edificis i fou un moment de molta feina per als artistes de la ciutat, que van realitzar diverses obres segons el nou tarannà il·lustrat, condicionades per les característiques dels comitents. Tant els materials empleats —el marbre i la pedra— com la localització —en un edifici civil o presidint carrers i fonts públiques—, el tema —l'al·legoria i el mite— i el llenguatge aplicat palesaren les exigències artístiques dels nous temps, i els seus artífexs s'inseriren, amb més o menys encert, en l'academicisme d'arrel classicista que més tard obriria les portes al neoclassicisme de les generacions posteriors. El pati de l'edifici de la Llotja fou decorat amb diverses escultures que s'apropaven al nou estil: Nicolau Traver féu el *Neptú* per a la font principal i Antoni Solà, les *Nereides* que l'acompanyaven; Salvador Gurri executà les figures al·legòriques de l'escala noble que representaven l'*Agricultura* i la *Indústria*; finalment, Francesc Bover (1764-1831) va fer les imatges d'*Àsia* i *Europa* i Manuel Oliver, les d'Amèrica i *Àfrica*, totes quatre per a les fornícules laterals del pati. Però si alguna d'aquestes imatges va integrar elements del nou estil amb un resultat notable, van ser les figures de Gurri per a l'escala: treballades sense grans volums ni moviments, a causa de les característiques del marbre, presentaven una indumentària d'aire clàssic que deixava entreveure l'anatomia dels cossos, uns pentinats de tarannà també classicista, similars als recollits de les testes d'algunes figures dels gravats de les carpetes de Volpato i Morghen que es copiaven en el món acadèmic,[33] i uns rostres amb trets propis del món grecoromà, com els ulls sense el gravat de l'iris —cal dir, tanmateix, que en cap cas no s'arribà a representar la fredor neoclàssica ni a assimilar el contingut d'aquest art, i que se seguiren esculpint rostres dolços i postures corporals delicades, amb un lleuger *contrapposto* a les cames i gestos suaus de les mans—. Altres figures no van ser tan reeixides, malgrat l'estada que els seus autors havien realitzat a la Meca de la producció d'escultura neoclàssica, Roma, gràcies a una pensió d'estudis de la Junta de Comerç. De fet, aquestes beques pretenien ser, junt amb la compra de models de guix, dibuixos o gravats, vies per introduir innovacions artístiques a l'Escola i al país. A Roma els escultors es podien enfrontar amb els models originals, contactar amb els grans homes de l'estatuària neoclàssica i formar-se a l'Accademia di San Luca. Entre els primers escultors pensionats per la Junta s'hi comptaren Francesc Bover, que arribà a la ciutat el 1790, i Manuel Oliver, que ja hi era i que, un cop allà, aconse-

L'*agricultura*. Llotja de Barcelona. Fotografia Joan Bosch.

guí la pensió; ambdós, per tant, estigueren a Roma quan l'art neoclàssic ja havia començat a donar els seus fruits.[34] Bover i Oliver van tornar a Barcelona el 1797 i, gràcies als coneixements adquirits, també treballaren en l'ornamentació escultòrica del pati de la Llotja amb motiu de la visita del rei a la ciutat, el 1802. Però malgrat que en les seves representacions de les quatre parts del món deixaren veure els seus aprenentatges romans i provaren d'afiliar-se al neoclassicisme, no van superar la rigidesa formal ni la inexpressió. Traver tampoc no féu una obra notable: en paraules de Triadó, «aquest *Neptú* de Nicolau Traver és explicatiu de la tantes vegades citada manca de cultura mitològica dels nostres artistes. Hom diria que aquesta escultura té més aire d'un sant Pere que d'un déu mític».[35] Certament, Traver s'hagué d'enfrontar amb una figura mitològica en un moment en què dins el món escultòric català no hi havia tradició en l'ús d'aquesta temàtica.

Contemporàniament a l'erecció del *Neptú* de Traver, Salvador Gurri féu un *Hèrcules* i una *Aretusa* per a les fonts dels extrems del passeig de l'Esplanada de Barcelona; val a dir, tanmateix, que tampoc no hi obtingué uns resultats gaire ben aconseguits, almenys segons l'*Hèrcules* conservat (l'*Aretusa* ha desaparegut), que, com el *Neptú* de Traver, també s'inspirà en un model de l'Antiguitat clàssica aleshores en voga dins l'am-

bient acadèmic barceloní, el d'Hèrcules Farnesi, per tal d'inserir-se en els corrents il·lustrats de l'època.[36] Com en el cas del *Neptú*, però, la reproducció no fou calcada, sinó que imità exageradament la marcada musculatura i perdé tota la força i presència de l'original, esdevenint una còpia superficial en què l'autor demostra que no arribà a comprendre el significat del mite representat.

Tot just aleshores s'inaugurava a Catalunya la reproducció del mite, i aquestes escultures palesen l'escassa pràctica dels artistes del país en aquest camp. Tanmateix, la incursió dins el repertori mitològic fou rellevant, perquè junt amb la font de *Neptú* que se situà al Prado Catalán de Barcelona, de Joan Enrich (un altre escultor català acadèmic que va viatjar a Roma pel seu compte), aquelles escultures es poden considerar les primeres que es deslligaren de la imatgeria religiosa que havia dominat la producció escultòrica fins llavors, per aventurar-se en la mitologia i plantar la llavor de l'estatuària del segle XIX.[37]

Malgrat el redreçament econòmic del 1802, que, gràcies al contacte amb els clients il·lustrats, permeté notables avenços en l'escultura catalana de finals del XVIII i principis del XIX, la represa durà poc, atès que el 1804 es revifà la guerra amb Anglaterra i, conseqüentment, augmentaren els problemes del comerç per mar i la paràlisi del sector industrial que en depenia. La desfeta de la tropa a Trafalgar, el 1805, desesperançà els comerciants catalans i la misèria es tornà a apoderar de la població. Ultra això, faltaven pocs anys per a l'ocupació napoleònica de Catalunya, que es prolongaria del 1808 al 1814. El daltabaix de la invasió francesa entorpí la vida del país i de les seves institucions. Foren anys de pobresa en els quals la inoperància artística fou gairebé total, ja que la penúria econòmica i les accions militars limitaren el conreu de la seva disciplina a la major part dels artistes de Catalunya.

Després de la guerra del Francès, la imatgeria religiosa decaigué i la burgesia es decantà per la pintura, raó per la qual les activitats més comunes dels escultors foren des d'aleshores les feines d'ornamentació per a fonts, els relleus per a l'arquitectura o les al·legories per a edificis públics.[38] Justament a partir del segle XIX, el nombre de comandes religioses i retaules barrocs que havien ocupat la major part de la producció dels escultors anteriors disminuí: les institucions burgeses i els estaments públics sol·licitaren nous temes, materials i tipologies que en ocasions responien a les transformacions socials d'un moment en què comerciants i industrials reprenien força. Així, el procés de declivi en la demanda escultòrica iniciat a finals del segle XVIII seguí amb fermesa durant el primer terç del segle XIX; la situació àdhuc empitjorà després de la invasió francesa, ja que el país, sotmès a sis anys de guerra, trigà també molt temps a recuperar la prosperitat, i quan ho féu, els escultors protagonistes de la retaulística del barroc tardà de l'últim terç del XVIII i principis del XIX ja eren morts.[39] Per tant, mentre que a Roma l'escultura d'Antonio Canova i Bertel Thorvaldsen brillava amb força, l'ambient en què es trobaven immersos els escultors catalans era un altre de ben diferent. Així, quan els pensionats tornaven d'Itàlia s'havien d'enfrontar amb una situació decadent, i escultors catalans que a Roma havien format part de les primeres files dels neoclassicistes, com Damià Campeny, que regressà a inicis del 1816, en arribar a Barcelona hagueren d'afrontar una fase de supervivència en què les seves creacions ja no aportaren res de nou en termes de significació artística.[40] Davant d'aquest context, alguns escultors neoclassicistes del país es quedaren per sempre a la capital italiana, com Antoni Solà, mentre que els d'aquí optaren per la docència, feinejaren com a tallistes i fusters o esculpiren obres religioses menors, que en l'àmbit popular encara se seguien demanant. Així doncs, els neoclàssics que venien de Roma hagueren de renunciar al concepte de l'art clàssic a causa de l'ambient artístic escassament propici que van trobar a Catalunya.

Tanmateix, subscrivim les paraules de Joan Bosch quan reclama l'anàlisi de l'escultura catalana del barroc sense judicar-la segons les premisses dels centres d'avantguarda artístics, que converteixen l'art català d'aleshores en provincià o residual. Així, un dels trets distintius del país a finals del segle XVIII i encara a principis del XIX fou la força d'unes idees creatives que batallaven per subsistir i, com hem vist, la intensa lluita, encara, entre el sistema menestral i la llibertat creadora.[41] I malgrat que l'esperit clàssic de l'art acadèmic es va reforçar arran de l'ocupació napoleònica i les inèrcies barroques es van veure cada vegada més frenades en l'art oficial, tal com ha apuntat Fontbona «el purisme clàssic era, poc o molt, un estil artificiós imposat per una elit culturitzada que, si qualitativament era molt important, quantitativament, en canvi, no deixava de ser minoritària».[42]

Certament, Catalunya estava allunyada del centre de poder estatal, i la burgesia, que anteriorment havia significat un revulsiu per a l'escultura, ara havia perdut una part del seu interès per aquest art. Amb tot, un sector important del poble no havia assimilat els nous principis de l'academicisme i el final del barroc es resistia a arribar. A Catalunya foren força les reminiscències barroques que es conservaren ja entrat el segle XIX, sobretot fora de Barcelona: en són un exemple, entre altres, alguns pessebristes, com Pere Mayans, fra Jaume de Sarrià o Pere Moixí, que, de fet, s'inclinaren més aviat pel realisme popular, imatgers com Felip Saurí o les nissagues d'escultors que persistiren encara a principis de la centúria, com Tomàs Padró Marot, que seguia la dinastia dels Padró de Manresa, Josep Gros Oliveres, que continuava la dels Real de Vic, o l'arquitecte Josep Morató Codina, que pertanyia a la dels Morató també de Vic. Però, ensems amb aquests, fins i tot escultors acadèmics que havien pogut cultivar les noves maneres no volgueren ocultar les seves filiacions barroques, com Ramon Amadeu, que optà per seguir la força de la tradició, o Ramon Belart (acadèmic el 1818), que mentre fou a Madrid pogué esculpir història i mite però que en tornar a la seva terra natal, Montblanc, es va veure obligat a subsistir fent santcrists de talla per a esglésies de la comarca. Quan els escultors acadèmics atacaren el retaule també hi incorporaren elements acadèmics, però sense abandonar del tot els aires barrocs, com testimonia el retaule major de l'església de l'Hospital de Sant Pere i Santa Marta de Barcelona, iniciat per Salvador Gurri el 1807, tot i que l'hagué d'interrompre durant la invasió francesa i el reprengué més tard.[43] Allí Gurri dissenyà un retaule proper a les formes acadèmiques a l'ús, però malgrat la severitat de les formes del basament i el cos central emprà un llenguatge força més barroc a l'hora de concebre l'àtic, en què els raigs de sol de la Glòria superior interrompien el fris i la cornisa de l'entaulament. A causa de la seva edat, Gurri no pogué acabar l'obra i se n'hagué d'encarregar el seu deixeble Damià Campeny, molt més avesat al neoclassicisme, que seguí en gran mesura el disseny del mestre però eliminà els aires barrocs de la part superior, realitzant un àtic més temperat que ja no trencava l'entaulament. Diversos alumnes de l'Escola també mantingueren un cert barroquisme ja entrat el XIX, com Ramon Corcelles, o foren autors de nombroses imatges religioses, com Adrià Ferran o Celedoni Guixà.

Així doncs, els escultors de l'últim terç del XVIII i del tombant de segle estigueren fortament condicionats per l'agitat món en el qual van viure, i crearen les seves obres enmig d'una societat en transformació vers la modernitat. La seva formació i l'ambient en el qual es van moure, sotmès a l'esforç per subsistir del món gremial, condicionaren la seva producció i la seva actitud artística. Molts seguiren els camins oberts anteriorment gràcies a l'empenta de la demanda popular. Però altres, com Pere Costa, Carles Salas, Lluís i Francesc Bonifàs, Joan Enrich i Josep Folch, que pogueren anar a Roma, o Salvador Gurri, van moderar les seves formes sense desprendre's de les filiacions barroques, tot i que la progressió entre el primer i l'últim en l'assimilació del nou estil fou notable. Aquests últims, doncs, participaren d'una primera generació d'artistes acadèmics que es formaren en la tradició gremial i encapçalaren l'assimilació dels nous postulats. Així, la seva producció experimentà una evolució clara des dels inicis, deutors del barroc tardà i amb unes influències de la tradició anterior que persistiren anys, fins al temperament de les formes en les comandes més acadèmiques o la inclusió d'elements clàssics primerament en l'arquitectura de les obres religioses, on, tanmateix, no arribaren a aconseguir un resultat totalment depurat. Fou en l'escultura profana, en canvi, on es realitzaren obres de tarannà acadèmic amb un llenguatge moderat i amb uns materials, temes i tipologies adients al nou esperit; amb tot, tampoc allí els autors arribaren a assimilar el concepte estètic de l'art neoclàssic, ja que no abandonaren del tot l'expressió del barroc i amb freqüència els resultats foren poc reeixits. De fet, els seus avenços no van ser lineals, i sovint en funció del client o del tipus de comanda feren passos endavant o hagueren de tornar a mirar enrere. Tanmateix, cal tenir en compte que aquesta colla d'artistes trencà amb les inèrcies del barroc tardà anteriors i obrí les portes a la següent generació d'escultors, que, ja formats en l'ambient acadèmic, educats a l'Escola de Llotja quan el gremi havia perdut força i amb possibilitats d'anar a estudiar a Roma, París i Madrid com a pensionats, ja estigueren capacitats per integrar el neoclassicisme en el seu llenguatge artístic i en pogueren assimilar els preceptes i abandonar de

manera generalitzada la producció de retaules barrocs, que només persistí com un residu anacrònic de la demanda popular.

[1] AASF, 1-3-/32, *Copia de los Estatutos que firmó el rey en 8 de abril de 1751. En tiempo de D. Joseph de Carbajal*, 8-04-1751. Als estatuts de l'acadèmia madrilenya del 1755 es tornà a repetir el mateix: AASF, 1-3/33, *Estatutos de 1755*, 19-03-1755: «a todos los academicos que por otro titulo no la tengan concedo el especial privilexio de nobleza personal con todas las inmunidades prerrogativas y esenciones que la gozan los hijosdalgos de sangre de mis reynos: y mando que se les guarden, y cumplan en todos los pueblos de mis dominios donde se establecieren presentando el correspondiente titulo, o certifiacion de ser tal academico». També als estatuts del 1757: *Estatutos de la Real Academia...*, 1757, 58. A QUINTANA 1974, p. 196-205, AZCUE 1994, p. 3, RIERA 1994, p. 283, RUIZ ORTEGA 1999, p. 319. 335, i FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 186.
[2] Sobre els privilegis dels escultors acadèmics de mèrit, *vid.* BÉDAT 1974, p. 162-613, QUINTANA 1974, p. 196-205, TRIADÓ 1984, p. 136, i 1998, p. 81-83, MARTÍN GONZÁLEZ 1987, p. 430, FERNÁNDEZ AGUDO i SÁNCHEZ LEÓN 1988, p. 378, AZCUE 1994, p. 2-3, RIERA 1994, p. 280-283, i FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 186.
[3] AHPB, Jaume Tos Romà, not., manual del 1754, f. 863v-864r. A RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, p. 35, n. 22. Pel que fa a les enveges i hostilitats del gremi contra els escultors acadèmics i els conflictes amb Pere Costa, *vid.* RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, p. 18-21.
[4] AASF, 1-3/33, *Estatutos de 1755*, 19-03-1755. Els estatuts del 1757 recolliren les mateixes ordenances: *Estatutos de la Real Academia...*, 1757, p. 58. A RIERA 1994, p. 283, RUIZ ORTEGA 1999, p. 41, 335. i FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 182.
[5] Cfr. FONTBONA 1977, s/p. Pel que fa a les reials ordres que afectaren la llibertat d'execució de l'escultura a Barcelona, si bé són diversos els autors que n'ha citat alguna als seus escrits, han estat Aurora Pérez Santamaría i, especialment, Maria Lluïsa Rodríguez Muñoz qui les han analitzades totes i estudiat amb voluntat de conjunt. *Vid.* PÉREZ SANTAMARÍA 1987, p. 226-233; RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, p. 27-31, 48-57.
[6] Cfr. ALCOLEA 1984, p. 192-195.
[7] Sobre les idees il·lustrades dels documents per a la formació d'una escola de belles arts a Barcelona, *vid.* SUBIRANA 1986, p. 175, i 1990, p. 62-64, i RIERA 1994, p. 29-31.
[8] L'interès per l'art de l'Antiguitat estigué present als documents per a la formació i l'inici de l'Escola Gratuïta de Disseny, *vid.* SUBIRANA 1986, p. 175, i 1990, p. 62-64, i RIERA 1994, p. 29-31.
[9] RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, p. 21.
[10] En la seva tesi doctoral, Anna Riera féu un repàs exhaustiu als models de guix, pintures, dibuixos, gravats i volums de la biblioteca que la Junta comprà per als alumnes de l'Escola Gratuïta de Dibuix entre l'últim terç del segle XVIII i principis del XIX. *Vid.* RIERA 1994, p. 91-122.
[11] BC, JC CVIII, caixa 143, núm. 2, *Reglamento para la Escuela Gratuita de Diseño establecida en Barcelona por la Real Junta de Comercio*, f. 197-201, 30-05-1775, i f. 184-189, 21-11-1776. A SUBIRANA 1986, p. 175, n. 6; RIERA 1994, p. 33, n. 29, i p. 40, n. 49; RUIZ ORTEGA 1999, p. 372-373; FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 566.
[12] Cfr. RUIZ ORTEGA 1999, p. 106.
[13] AHPB, Joaquim Tos Brossa i de Masdovelles, not., manual del 1781, f. 109-110, 13/06/1781. A PÉREZ SANTAMARÍA 1987, p. 229 i 242; RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, p. 85-92; FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 563.
[14] *Vid.* FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 397-406.
[15] Aurora Pérez ha estudiat les dificultats econòmiques dels escultors a finals del XVIII. *Vid.* PÉREZ SANTAMARÍA 1987, p. 212-218.
[16] Respecte a la crisi econòmica del 1796 al 1802, *vid.* FONTANA 1988, p. 138-141, o GABRIEL 1996, p. 73-74.
[17] Sobre aquesta tendència a la davallada dels encàrrecs escultòrics, *vid.* FONTBONA 1983, p. 47, i RIERA 1994, p. 774.
[18] Per conèixer la complexa babel del darrer terç del XVIII entre els diferents professionals que pretenien treballar l'escultura i les diverses reials ordres que s'expediren sobre aquest tema, vegeu els escrits sobre el gremi d'escultors de Cèsar Martinell i la tesi de llicenciatura elaborada sobre aquest tema per Maria Lluïsa Rodríguez Muñoz (MARTINELL 1956 i 1959; RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993).
[19] AASF, 38-2/1, 7-07-1795. A RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, p. 277; FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 594.
[20] Sobre aquest retaule, *vid.* SEGRET 1973, ROIG TORRENTÓ 1983 i 1987, i SEGRET i TORRENTÓ 1983.
[21] Sobre aquestes tipologies d'Andreu Sala, *vid.* TRIADÓ 1998, p. 54-55.
[22] Aquestes escultures, avui perdudes, han estat estudiades per Cèsar Martinell en el seu volum dedicat a la Seu Nova de Lleida, on es poden consultar imatges fotogràfiques (MARTINELL 1926).
[23] *Vid.* FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 429-432, 435-439, i 2006.
[24] Sobre el procés de desaparició del gremi d'escultors de Barcelona i el naixement del de tallistes, *vid.* RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993, p. 46-50.
[25] Judit Subirachs ha estudiat la formació dels escultors catalans al segle XIX i assegura que la tradició de l'aprenentatge al taller d'un mestre escultor s'allargà fins i tot durant el segle XX: cfr. SUBIRACHS 1994, p. 75.
[26] TRIADÓ 1984, p. 262.
[27] *Vid.* FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 377-385.
[28] Un article publicat al *Diari de Barcelona* pocs anys després de l'erecció del túmul, el 17 de maig del 1794, i redactat per un autor versat en l'estil dels retaules, apostava per l'ordre acadèmic i criticava, entre altres, el trencament de les cornises: «muchos Arquitectos modernos, han tomado la bárbara resolucion de partir las cornisas, Esto es casi carecer de sentido comun, que es el que percibe la euritmia. Otros, en lugar de partir por medio el cornisamento, y dexarle una abertura, lo han ondeado, y gerigonceado. Todos estos partidos de imaginacion denotan un sentido comun muy grosero, defecto que puede muy bien hallarse aun en hombres de grande erudicion, y robusto ingenio». A «Disertación...», 1794, p. 554.
[29] SUBIRANA 1990, p. 233.
[30] SUBIRANA 1990, p. 239, 209.
[31] *Vid.* FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 446-459.
[32] Anna Riera ha estudiat la formació dels escultors a Llotja i la rellevància de l'estudi de la figura humana a través de la còpia de gravats i guixos o del natural. *Vid.* RIERA 1994, p. 91.
[33] Manuel Ruiz Ortega ha constatat l'ús d'aquesta cartilla dins el món acadèmic i ha demostrat que es feia servir de model a l'Academia de San Fernando de Madrid. *Vid.* RUIZ ORTEGA 1999, p. 222.
[34] Sobre l'estada de Francesc Bover i Manuel Oliver a Roma com a pensionats, *vid.* RIERA 1994, p. 564-575.
[35] TRIADÓ 1984, p. 228.
[36] *Vid.* FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 502-512.
[37] Cfr. TRIADÓ 1984, p. 220-221. Més tard, Laura García i Judit Subirachs s'han sumat a aquesta afirmació. Cfr. SUBIRACHS 1994, p. 176; GARCÍA SÁNCHEZ 1998, p. 423.
[38] Cfr. FONTBONA 1983, p. 47. Sobre aquestes noves demandes, vegeu també SUBIRACHS 1994, p. 68 i 175-176.
[39] Cfr. FONTBONA 1983, p. 47; SUBIRACHS 1994, p. 62-63; TRIADÓ-SUBIRACHS 1998, p. 135.
[40] Cfr. FONTBONA 1983, p. 35.
[41] Cfr. BOSCH 1990, p. 102.
[42] FONTBONA 1983, p. 35.
[43] *Vid.* FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 517-525.

Immaculada damunt l'arbre de Jessé. Santa Maria de Verdú.
Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.

La tècnica de l'escultura policromada: de l'arbre a l'altar[1]

Carles Espinalt i Castel

La forma

L'alba —*Populus alba*, també coneguda com àlber blanc— va ser la fusta preferida de l'època per afaiçonar aquells retaules sumptuosos, i d'altres de no tant, que després es revestien d'or i policromia. L'alba és un arbre que creix en les zones de ribera baixa, de fusta tova, poc nervi, bon assecatge i que no s'esquerda en ser treballada. Altres fustes, com les del pi, el pollancre, el xiprer, el salze, el til·ler i l'alzina, van ser menys habituals per obrar retaules en l'àmbit escultòric català; tot just foren combinades puntualment amb l'alba per fer travessers, muntants i cartel·les, en el cas del pollancre i el pi.

La preocupació d'imaginaires i escultors per obtenir una fusta bona era primordial per dur la tasca a bon port; només cal recordar que una de les funcions accessòries de l'ofici era actuar com a visurador de la feina ja feta per altres escultors, i això exigia la verificació del tipus de fusta utilitzada, la qualitat i el bon treball, segons els termes del contracte pactat entre el comitent i l'escultor. En la majoria dels pactes el client especificava la classe de fusta que desitjava i que fos «de bona lluna i seca». La millor lluna per tallar els arbres era la minvant de principi d'any; les fustes tallades en aquest temps són molt més durables. Altres èpoques bones de l'any eren l'agost i després de la lluna d'hivern.

Malauradament molts pocs contractes indiquen la procedència de la fusta, com s'havia de produir el procés de talla, o com se'n feia el transport cap als punts de comerç i al taller de l'escultor. Per sort, en tenim un bon exemple a propòsit de les comandes fetes per a l'adquisició de fusta d'alba i xiprer per part dels escultors Francesc i Jaume Rubió, que entre el 1595 i 1607 eren a Rubí treballant en el retaule major de la parròquia de Sant Pere. Els Rubió adquiriren diverses partides de fusta d'alba de Moià i Sant Andreu de la Barca, aquestes últimes transportades en barca pel Llobregat. En aquests documents s'especifica que el dia 29 de març del 1607 es paguen «[...] dos xiprers que són comprats per lo retaule» (RUFÉ 1992, p. 6-7), portats des de Sant Vicenç dels Horts. D'altra banda se sap que es pagaven tres sous per serrar els xiprers a trossos petits —capolats—, per tal de facilitar la feina a l'aprenent del mestre Rubió. I encara en l'adquisició i preparació de les diverses partides de fusta del retaule, es mencionen «dues mitjanes y dos costès» de fusta d'alba que havien de servir per a l'arquitectura, per a les pasteres, andanes i columnes. Aquest dos mots, molt emprats en l'època, apareixen en altres documents en què s'especifica el tipus de serrat que es vol. La costa —post— era una peça de fusta de 12 a 24 cm d'ample i uns 2 a 4 cm de gruix, aproximadament, emprada per a la construcció de quasi totes les estructures de feina de pla del retaule. La mitjana era una biga de secció quadrada d'uns 25 a 40 cm d'amplada per uns 15 a 20 cm de gruix, que servia per a la talla d'imatges petites, elements decoratius i columnes. Per a l'elaboració de figures i relleus historiats la fusta havia de ser serrada —«soricada»— en taulons: «[...] i també dits mestres Rubions hagin de fer dos profetes en la peanya de dit retaule a on hi ha dos taulons los quals s'han de fer de mig relleu». El tauló tenia una amplada i un gruix molt més grans que la costa. Serrant-lo se'n feien llates, llistons i la post mateixa. Per aconseguir talls rectes i mides diferents s'utilitzava el desbast amb aixa, la serra gran i la serra hidràulica.

Per obrar les escultures de cos rodó s'emprava una peça de fusta sencera, composta d'un bloc central únic que es buidava per la part posterior, on quasi sempre

s'observa el rastre de l'osca de la gúbia. Tant el seccionament vertical del tronc com el buidatge interior evitaven el risc d'alteracions i alleugerien el pes de la talla. El sant Pere de Rubí, imatge titular del retaule major, està compost per un bloc central de fusta d'alba, amb la part posterior buida. Els dos braços del sant estan adherits al tronc de cantell, reforçats en la seva part interior amb dues clivelles de xiprer rectangulars amb un cap lleugerament cònic. És a dir, retalls d'aquells dos xiprers vinguts de Sant Vicenç dels Horts van acabar reforçant les juntures interiors de la imatge de sant Pere.

Habitualment els Agustí Pujol usaven tres menes de fusta: l'alba, el pi i el xiprer blanc. El pi és esmentat excepcionalment com a matèria primera del retaule de Sant Antoni de Vilanova de Cubelles (1603) en el document contractual signat entre la vila i els mestres escultors Pujol i el fuster Josep Rovira: «p° de dit retaule s'ha de fabricar de fusta bona de pi de Tortosa» (FERRER SOLER 1951, p. 131–148). Segurament el material arribà serrat en mitjanes a Tortosa i fou transportat en barca per l'Ebre fins al mar; després, vorejant la costa, arribà al port de Vilanova. Creiem que val la pena esmentar-ho, encara que d'aquesta obra no se'n conservi la més mínima resta.

Si ens atenem a l'obra conservada d'Agustí Pujol II, que és tota elaborada amb fusta d'alba, descobrim que la mitjana era la unitat de partida del seu treball, ja que resultava la més idònia per serrar-la a taulons per servir de base dels relleus. Ho comprovem al retaule del Roser de la parròquia de Sant Vicenç de Sarrià (1617-1619) i al del Roser de la catedral de Barcelona (1620), on observem fins i tot l'aplicació dels volums per agregació sobre els tres taulons units de cantell, i encolant trossos de fusta de tall radial i tangencial per realitzar els volums del relleu, sempre seguint el fil de la fusta.

Una de les millors obres exemptes de l'estatuària del segle XVII, la Immaculada del retaule de la parròquia de Verdú (1623-26) del mateix Agustí Pujol II, sorgí d'un sol bloc de fusta d'alba seccionat verticalment i buidat per la part posterior. Les mans de la Puríssima, els caps dels reis de l'arbre de Jessé i les zones del mantell de la Mare de Déu van ser encaixades al bloc de cantell. Al dors buidat s'hi poden veure les quatre empremtes de l'entalla. Com he dit en els exemples anteriors, aquest buidatge fet amb aixa tenia la funció d'evitar les escletxes i altres alteracions que podia patir el treball sobre un bloc central únic, a part d'alleugerir el pes de la peça.

La majoria de talles de cos rodó o complet de l'escultor Agustí Pujol II foren començades per la testa de la peça, tant si era una de sola com si es tractava de vàries d'engalzades. La direcció del tall anava de l'interior cap a fora i mai de fora cap a dins, ni a contra veta de la fusta, per evitar esquerdills, i era normalment obliqua al pla de la testa del fustam. Aquesta direcció del tall de la gúbia cap a l'exterior del bloc s'observa bé en la figura del sant Joan Baptista (1623-1628) conservada a la prioral de Sant Pere de Reus.

Encara que ja he avançat que la menció del lloc de la procedència de la fusta en els contractes és poc usual, en el del retaule major de la catedral de Solsona de Miquel Vidal (1634) s'especifica la procedència de la fusta —alba—, de les contrades de Duocastella de Navès (Solsonès) i de Gualter (la Noguera). La fusta procedia dels riberals del Segre, del Cardener i el seu afluent l'Aigua d'Ora. És la fusta que serví per als sis relleus que en queden, els de la predel·la, tots realitzats amb taulons rectangulars units de cantell i reforçats amb travessers.

A la zona del Bages Joan Grau realitzà, no cal dir-ho, la gran majoria de la seva obra amb alba. Evidentment ho són els relleus del gran retaule del Roser de l'església del convent dels dominics de Sant Pere Màrtir de Manresa (1642). La seva fusta presenta un tall tangencial i mostra l'empremta de la serrada, de xerrac gros. La majoria dels relleus els formen tres taulons units de cantell, reforçats per la part posterior per quatre cudornelles i encerclats per un marc ovat aplicat amb claus de forja. Joan Grau també admetia el pollancre per a les escultures processionals, i per a peces de petit format usà fusta d'alzina. Aquestes eren treballs destinats a servir d'ànima d'una coberta d'argent repussat clavetejat. Penso en un bust reliquiari de santa Úrsula realitzat pels argenters Joan Jofre i Josep Ros per a la cripta de la canònica de Sant Vicenç del Castell de Cardona (1667), pagat per la casa ducal dels Cardona, i en la Immaculada Concepció de la confraria dels Favets de la Seu de Manresa. La peanya del bust reliquiari la va realitzar l'escultor de Barcelona Joan Roig I en fusta d'alba, i el fuster Domènech Masseguer féu dos queixals emboetats d'alba per sostenir el reliquiari. La duresa de l'alzina és la propietat que explica que l'utilitzessin per fer les ànimes de les

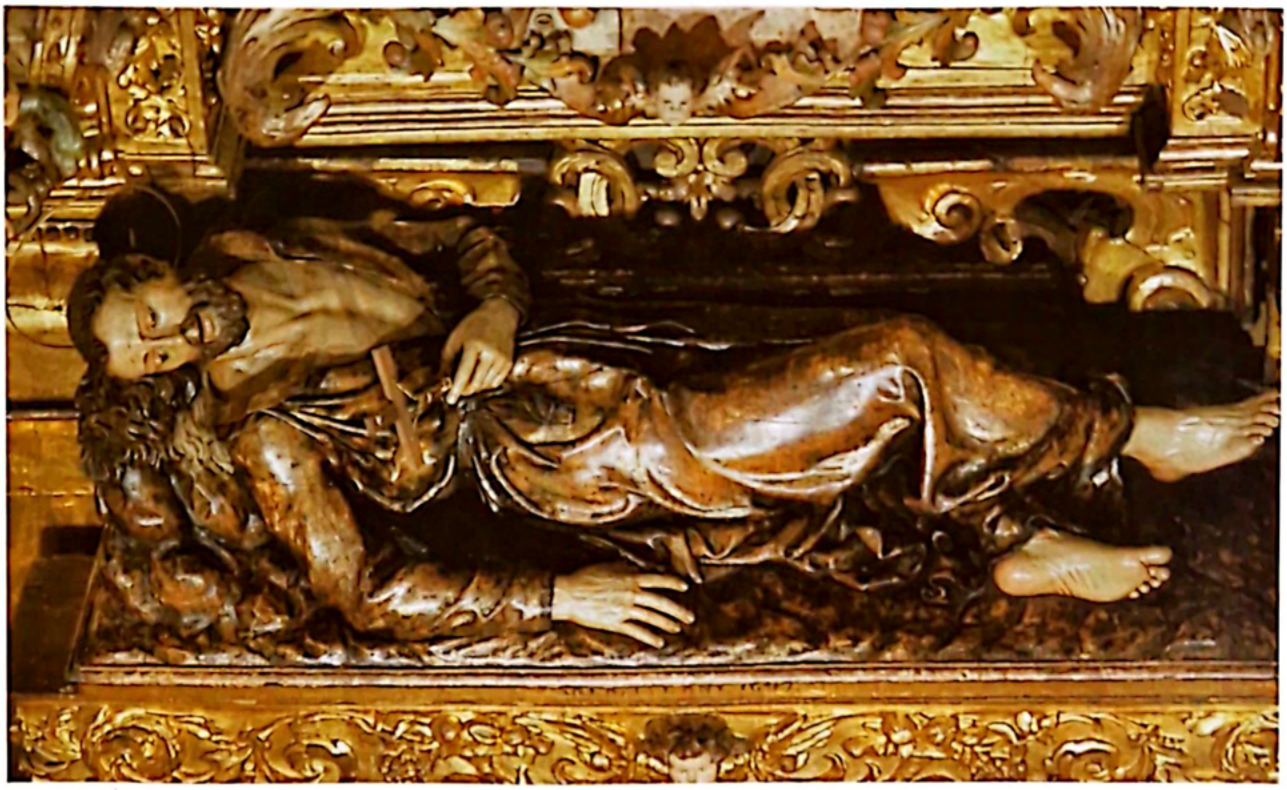
escultures que havien de ser recobertes d'argent clavetejat amb infinitat de petites puntes de ferro i d'argent. Per tant, la duresa oposada per l'alzina al seu poliment final no resultava un inconvenient per a l'escultor, perquè s'havia de cobrir amb una capa compacta metàl·lica, i això amagava les alteracions del material ligni: esquerdes, cops i marques de la fusta produïdes per les eines de treball.

En l'obrador de Josep Tramulles, de l'alba brotà el retaule major de Santa Maria de la Geltrú (1645-1655). Ho certifiquen les anàlisis realitzades durant el procés de restauració l'any 1992. Aquest material també va servir per al retaule del Roser de l'església parroquial de Sant Cebrià de Tiana (1645), i per al major de l'església del monestir de Santes Creus (1647). El tipus de tall en els taulons que formen els plafons del retaule de la Geltrú és radial i, segons les empremtes de les dents de la serra sobre els taulons, la serra utilitzada va ser de xerrac gros. En el de Santes Creus, Tramulles va fer servir dos tipus de fusta a més de l'alba: el salze i el pi. Amb la fusta d'alba va obrar les zones del pedestal del retaule, les portes dels dos apòstols Pere i Pau, estípits-cariàtides, pasteres, columnes, cimeres, llanterna central, les volutes de l'àtic i les imatges de cos rodó del segon pis i àtic. El salze serví per al baix relleu *Oració a Getsemaní*, els llanternons de les pasteres del segon pis, els àngels de la cimera de l'àtic i les bigues de suport de l'estructura del retaule per la part posterior. El pi fou per als minyons-angelets de la peanya de la Mare de Déu. El tipus de tall de la fusta de salze dels retaulons de la predel·la és de pla radial.

El germà petit de Jaume Tramulles, Llàtzer, instal·lat a partir del 1643 a Perpinyà, desenvolupà la major part del seu treball a les comarques del Rosselló i el Conflent. En les nombroses obres escultòriques conservades va utilitzar normalment l'alba, i el pi per obrar els seus retaules. En la seva primera obra, el retaule de la Immaculada de l'església de Cameles (1643), emprà fusta d'alba. També se'n serví al del Roser del convent dels dominics de Perpinyà, avui a la parroquial de Sant Jaume. Ho prova l'analítica de les mostres de fusta extretes de les zones del bancal i de les polseres del retaule. Un contemporani de Tramulles al Rosselló, Lluís Generes, obrà el major de l'església parroquial de la Mare de Déu dels Àngels de Baixàs (1671-1676) en alba i pi, tal com volien els prohoms de la vila en el contracte signat el 12 de desembre de 1671 (DURLIAT 1964, p. 31). El pi es reservà per a les feines de pla del retaule —sòcols, pasteres i suport d'assentament del retaule—. A Baixàs és prou visible, a la part posterior del retaule, l'empremta de la serra de tallar —trencadora—, que s'utilitza entre dues persones que fan moviments alternatius, cap a un i altre costat. No s'ha de forçar mai el moviment de la serra, perquè l'esforç seria molt més gran i el resultat gens profitós, i hi hauria el perill que es trenqués alguna dent de la serra.

Josep Generes, a diferència del seu germà Lluís, va desenvolupar la seva activitat a les comarques centrals de Catalunya. Per a nosaltres la dada més interessant de la seva biografia rau en el capítol que l'inventari del 10 de gener de 1687 dedica als materials de treball deixats al taller; entre molts altres objectes hi ha «tions d'àlber», molts dels quals desbastats conforme a la seva destinació, posts de fusta, alguns «ab traces de columnes per canelobres», i dinou peces de cartel·les. Són elements que donen idea del tipus de fusta tallada emprada per l'autor i la resta d'escultors documentats en els tallers del Bages, com ara Pau Sunyer. Eren materials destinats a transformar-se en els suports dels pocs retaules conservats: tions d'alba desbastats, troncs grossos que havien estat pelats d'escorça i tallats amb serra per obtenir-ne mitjanes, taulons, costes —posts— i altres peces de fusta per realitzar el retaule —maçoneria de fusta— i suportar-lo. És el cas de les cartel·les, mènsules fixades al mur, per sostenir les bigues i relleus per darrere i aguantar l'estructura del retaule al mur de l'església.

No cal dir que Francesc Grau i Domènec Rovira II seguiren els termes del contracte del retaule de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral primada de Tarragona, iniciat l'any 1678, i hi usaren l'alba blanca: «y que tota la fusta sia de alba blanch, y que sia de lluna y que no sia blava ni parda» (MADURELL 1958, p. 101). La darrera precisió fa referència a les fustes atacades pels fongs blau i bru. El fong blau danya la fusta i li dóna una tonalitat blavosa. Normalment les taques queden circumscrites a l'albor del tronc. El seu atac és molt més fort en les fustes toves com l'alba, on es presenta també en les zones del duramen. L'agressió del fong blau té poca importància pel que fa al cas en la compressió o resistència al guerxament de la fusta. El fong bru —fusta «parda» remet a la putrefacció de la fusta per aquest fong— causa un canvi de



Agonia de sant Francesc Xavier. Catedral de Barcelona. Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.

color, textura, densitat i el debilitament de l'estructura lígnica. Amb tot, el seu efecte més important és la pèrdua de la resistència de la fusta, que apareix abans i tot que la putrefacció. El fong bru anul·la la cel·lulosa i deixa una estructura cúbica de color bru amb clivelles al llarg de la veta de la fusta. Si s'hagués usat aquesta fusta per als treballs d'escultura, el retaule hauria sofert una destrucció segura en pocs anys.

De les poques peces conservades de Francesc Santacruz II, l'exposició mostra l'Assumpta de Torres de Segre conservada en el Museu Diocesà de Lleida (1679-1680). Està formada per sis peces verticals de fusta d'alba seccionades radialment i ajuntades de cantell. El cos rodó recolza sobre una peanya plana realitzada amb fusta de salze. A la part posterior s'hi observen dues cavitats balmades per evitar alteracions del suport, de forma oval a aixa i gúbia grossa. Unes cudornelles reforçades per dues clavilles de fusta d'alba se situen a cada extrem de la talla, a les zones superior-dreta i inferior-esquerra, i lliguen els laterals de la talla al cos central.

Joan Roig signà, l'any 1688, el contracte per realitzar el retaule de Sant Pacià de la catedral de Barcelona, i

Santa Lliberata (?). MNAC. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

s'hi comprometia a utilitzar fusta d'alba de bona qualitat: «Primerament, dit mistre Roig per temps de vuyt mesos comptadors del die present en avant, ha de fer lo retaula en la capella de Sant Paciá de dita Seu, ab la conformitat, modo y forma que està ab la trassa ha feta, la qual és firmada de mà de dits Torres y Roig, posant la fusta de alba de bona calitat [...]». (MADURELL 1955, p. 38). Joan Roig elaborà els plafons d'alt relleu del retaule de Sant Pacià amb fusta d'alba; superposà peces llescades de fusta de tall tangencial sobre els taulons de pla radial col·locats verticalment i encadenats l'un amb l'altre de cantell. El procés de treball va ser el mateix tant per al relleu de *Sant Pacià davant del papa* o per a *Les honres fúnebres de sant Pacià* com per a les petites històries de marc el·líptic del bancal del retaule. En el primer relleu esmentat, les figures corpòries del cardenal de l'esquerra del relleu i sant Pacià a la dreta van ser treballades amb un bloc de fusta d'alba de plat radial cada una, i agregades al relleu de cantell. El fons del plafó està compost per peces d'alba de diferents mides, gruixos i espessors, aplacades sobre els taulons de la base. El conjunt del relleu presenta una planta convexa, molt utilitzada per Joan Roig per donar sensació de perspectiva o de gran diorama historiat. Al seu altre conjunt conservat a la catedral, el retaule de Sant Pere Nolasc, el mestre va concebre el gran plafó central d'acord amb la «tecnologia» emprada a les històries del de Sant Pacià, és a dir, superposant peces llescades de fusta sobre una base de taulons. En concret, en el cas del relleu la base són cinc bigues d'alba de base rectangular, serrades amb serra gran i encadellades. Van reforçades per set cudornelles i un tauló d'alba que conserva part de l'escorça, una característica del trossejat entre costers que es fa amb una serra gran de fulla llarga manipulada per dos homes per obtenir taulons de la mateixa mida. La part esculturada del davant del gran relleu historiat està composta per moltes peces de fusta de diferents gruixos i espessors, engalzades seguint les fibres de la fusta i subjectades per clavilles de fusta sobre els taulons del suport.

Molts dels trets tècnics i del procediment escultòric del pare van ser adoptats pel fill —Joan Roig II— en el retaule de la Mare de Déu dels Dolors (1699-1701) de l'església parroquial de Sant Bartomeu i Santa Tecla de Sitges. Per al retaule va utilitzar dos tipus de fusta, l'alba i el pi. Amb la fusta d'alba va obrar totes les zones de talla de volum: plafons historiats, columnes, cimeres, fornícules, àngels i la talla de cos rodó de sant Francesc de Paula. Del pi, serrat rectangularment amb un xerrac gros d'empremta plana, n'obtingué una post de secció tangencial, i se'n serví per a les portes laterals del retaule, part de les andanes i la pastera del cambril. Les històries són d'alba: quatre taulons per a la *Fugida a Egipte* i per al *Camí del Calvari*; cinc per a l'*Anunci de Simeó en el temple* i *Jesús perdut a la sinagoga*, i dos per a cada relleu de l'àtic amb escenes de la vida de sant Francesc de Paula. Joan Roig II també aprofità una peça d'alba de la part exterior d'un escairat de biga i la col·locà a la zona posterior del relleu del *Camí del Calvari* aplacant-la a manera de tapa sobre els taulons del plafó. A més, la peça conserva senyals deixats per la destral en el procés de neteja de l'escorça i escairament de la biga.

Andreu Sala va emprar sempre la fusta d'alba a les obres conservades, tant al retaule de l'antic monestir de Santa Clara de Barcelona dedicat a sant Antoni i santa Clara (1686-1689) —ara a l'església parroquial de Sant Vicenç de Sarrià— i al *Sant Francesc Xavier jacent* (1687) de la capella de Sant Pacià de la catedral de Barcelona, com el *Rapte de sant Ignasi* (1688), venerat a la capella del Crist de l'Empara del claustre de la catedral de Barcelona, i en una imatge clavada a la creu d'iconografia incerta —tant apareix identificada com un Crist Majestat com una santa Lliberata (*c.* 1689)—, provinent de l'antic convent del Carme de Barcelona i ara guardada en els magatzems del Museu Nacional d'Art de Catalunya. En afaiçonar les seves imatges de cos rodó, Andreu Sala utilitzava peces de fusta d'alba tallades per separat i les adaptava sobre el volum mare de l'escultura col·locant-les gradualment, com si es tractés d'un muntatge topogràfic. El *Sant Francesc Xavier jacent* és exemplar. És una talla formada per peces d'alba seccionades verticalment, de fet quatre peces encadellades horitzontalment i una de superior aplacada sobre les tres inferiors. Aconsegueix crear l'aspecte d'una imatge jacent de cos rodó buidada per la part interior. En la zona de la testa d'una de les peces horitzontals s'observa la malla del tronc amb els anells anuals de creixement de l'arbre. A partir de la cintura del sant, tot aquest volum recolza sobre quatre taulons d'alba de tall radial que fan la funció de peanya de la talla. Sobre la peça superior horitzontal, ja esmentada, abans d'esculpir els plecs de la roba del sant s'hi aplacaren paral·lelament un seguit de peces

d'alba, les unes al costat de les altres, segurament serrades amb una serra de bastidor usada per serrar peces de fusta en totes les direccions de la veta —per a talls més precisos s'utilitzava una fulla amb dents més petites—, de manera que tota la superfície queda ocupada per unes llenques rectangulars desbastades, algunes en forma de capiample, adherides sobre el bloc superior. En alguns plans de la cavitat interior d'aquesta talla s'observa la marca del pas del ferro del ribot per allisar i rebaixar els taulons que formen el suport central de la imatge, d'un tallant de 350 mm, i també la marca de la gúbia, aquesta de mig punt i d'un tall de 30 mm, usada per buidar obliquament el dors del sant Francesc Xavier.

Durant gairebé tot el segle XVII la columna més comuna dels retaulers va ser la de fust estriat obliquament, recte o de ziga-zaga, amb el terç inferior ornamentat amb caps d'àngel i elements vegetals. A partir de l'últim terç del segle XVII abundà la columna salomònica de sis espires, coronada amb el capitell corinti. En entrar al segle XVIII s'abandonà de mica en mica l'ús de la columna salomònica i s'imposà la cilíndrica, decorada amb més o menys garlandes de flors. Totes tenen un punt en comú: el seu procés de tornejament i tallat, es féu al banc de fuster anomenat banc rotatori, segons expressen les traces deixades pels ferros de tenir del banc sobre la testa de la majoria de columnes, especialment en la part inferior, sota la base. Aquest banc permetia rodar la peça de fusta per poder-la tornejar i treballar-ne tots els costats. A propòsit de les columnes, especialment de les salomòniques, cal afegir que durant el procés de talla s'hi afegien peces de fusta per afaiçonar les parts més prominents, com les espires i les parts de plena talla com fulles, raïms, ocells i angelets. Un bon exemple de columnes salomòniques de sis espires, decorades amb minyonets, pàmpols de raïms i aus, el trobem en el retaule de la Concepció de la catedral de Tarragona, obra de Francesc Grau i Domènec Rovira II. Eren columnes «vestides», com gairebé totes les altres, tant si eren de fust estriat o llis com salomòniques, per un tronc més o menys gran, segons el diàmetre de la columna a obrar. Les columnes de mida més gran eren afaiçonades per dues mitges parts d'un tronc desbastat —a punt de tornejar— per evitar les grans fenedures al llarg del fust.

Observem els recursos i la tecnologia indicats a les quatre colossals columnes salomòniques de fusta —excepcionalment de til·ler— del retaule de Santa Eulàlia (1675) de la catedral de Perpinyà, obra de Jean Jacques Melair. Sobre el fust d'una, la del costat de l'Epístola, el fil de la juntura és prou clar de dalt a baix de la columna. A les sis columnes cilíndriques decorades amb garlandes de flors del retaule major de Santa Maria d'Igualada (1718-1726), obra de Josep Sunyer i Jacint Morató, hi comprovem el procés tècnic del tornejat rotatori. Aquest retaule té una altra particularitat en el catàleg d'un mestre lligat a l'alba i el pi: segons les mostres del suport ligni, hi domina la fusta de faig als materials de talla (columnes i la majoria de les talles de cos rodó del retaule).

La majoria dels plafons en relleu dels retaules del segle XVIII, que gairebé sempre adopten formes rectangulars i estan compostos per més d'un tauló, manifesten les marques del serrat per la seva part posterior, com ja hem dit en parlar dels plafons historiats del segle XVII. Les dimensions normals per tauló són de 15 a 25 cm d'amplada per 4 a 10 cm de gruix; la seva llargada és variable. Els de Pau Costa del retaule major d'Arenys de Mar (1706-1711) serveixen per comprovar els primers passos del procés constructiu: calia descloure la matèria sobrant, eliminar la fusta del fons, per obtenir les primeres formes i volums, les anomenades grans masses, sempre subjectes a les parts més elevades del relleu, als punts anomenats alts —com en el plafó de *L'oració a Getsemaní*: figures de Jesús, àngel i el primer terme del grup dels apòstols—, que són els que posteriorment rebien els detalls complementaris que afaiçonen les zones dels rostres, els plecs de les robes i altres parts del relleu.

Del fill de Pau Costa, Pere Costa i Cases, conservem tres relleus d'alba de la vida de Sant Josep al Museu Salvador Vilaseca de Reus. El *Somni de Josep* és format per un únic tauló d'alba que fa les funcions de suport, amb talla de sostracció, i mostra rastres del desbast i del treball de l'eina sobre el relleu, especialment la superfície del cos del sant, tallat amb gúbia còncava i burenc —gúbia d'angle o de dos bisells per treballar els racons d'un baix relleu—. Lluís Bonifàs i Massó manejà aquesta mateixa eina per obrar un dels seus escassos relleus conservats, *El comiat de sant Aleix a la seva esposa* (parcialment destruït l'any 1936). El plafó està compost per tres taulons d'alba, dos de pla radial i un de tangencial, ajuntats de cantell i reforçats amb quatre cudornelles o cues de milà engalzades al

damunt de la part posterior. Una altra mena de cua, la d'oreneta, anomenada metxa de cua d'oronella, és l'encaix més comú per ajuntar dues posts per construir pasteres i altres parts de les dites feines de pla d'un retaule. La cua d'oronella actua fent entrar el sortint d'una peça —crestall— al solc —boet— que hi ha entre cresta i cresta de l'altra. Encara hi ha un altra mena d'encaix, l'anomenat de mitja mossa, la unió d'un muntant i un travesser amb un rebaix senzill. Aquestes dues unions van ser les més utilitzades al llarg dels dos segles estudiats per l'exposició.

Del cicle de sant Aleix de Valls, *La temptació de sant Aleix* es compon de tres posts horitzontals de fusta d'alba, ajuntades de cantell i reforçades a la seva part posterior inferior per un travesser fixat amb claus de forja, aplacada al damunt del relleu. També, a sobre de la superfície del suport s'observen les traces deixades per un ferro de tallar d'uns 50 mm de fulla, pertanyent a un ribot gros anomenat garlopa, que serveix per adreçar, rebaixar i aplanar les superfícies dels taulons i posts.

Els escultors d'aquest període adoptaren sempre el procediment de la talla directa (BAUDRY 1990, p. 159-165). El procés s'iniciava amb un dibuix o una traça per poder veure l'efecte general del conjunt retaulístic. Els dibuixos més lligats a l'obrador, però, eren les plantilles retallades i els dibuixos amb carbonet o tinta sobre paper o directament sobre la fusta a treballar —com el fet amb carbonet a sobre dels taulons de la part posterior del retaule dels Sants Arcàngels (1725) de la catedral de Girona, de Pere Costa—. Aquestes plantilles s'utilitzaven per dibuixar el contorn de la forma sobre el tros de fusta seleccionat: tauló, post o unes peces engalzades abans de la talla, en el cas que la futura imatge hagués de ser de cos rodó. Després de marcar el contorn sobre la fusta, s'eliminaven les parts sobrants serrant-les amb un xerrac gros o desbastant-les amb una gúbia gran de mitja canya; els punts alts de la talla, com les parts de la cara —nas, pòmuls i orelles—, s'introduïen a la part final del procés, després de l'afaiçonament general del volum.

Sabem que Lluís Bonifàs elaborava en el seu taller de Valls algunes de les escultures amb l'ajut d'uns models de fang i motlles de guix (MARTINELL 1949, p. 107). Així, els seus deixebles, seguint el model del mestre, produïen certes parts parcials o totals de les imatges, en les quals Bonifàs podia intervenir en un o altre grau, depenent del nivell de qualitat o importància de cada retaule.

Els diferents gèneres del retaule ofereixen evidències d'una tecnologia diversa, d'uns altres procediments. Per exemple, les imatges de vestir processionals, dites de cap i pota. No en tenim del segle XVII, i cal endinsar-se molt en el segle XVIII per trobar exemples conservats d'aquestes escultures de vestir, amb el cap i les mans de fusta, ulls botits de vidre i la resta del cos format per llistons (de pollancre o pi), filferros i draps per sostenir les robes falses i l'abillament que donava a la imatge un caire realista. En tenim dos exemples en sengles imatges conservades a Valls: el pas processional de la Soledat (1755) i una marededéu dels Dolors (1758), totes dues de Lluís Bonifàs. A les parròquies del Conflent i del Rosselló se'n conserven alguns exemples més. Són peces amb les robes encolades i enguixades sobre els llistons de fusta de poll —pollancre— i pi, com ara el Sant Enterrament de l'església parroquial d'Espirà de Conflent, obra del taller de Josep Sunyer de principi del segle XVIII.

L'última novetat que ofereix un recorregut per la tecnologia de la fusta lligada a l'exposició ens la serveix el sant Marià penitent de Ramon Amadeu (1806), del convent dels carmelites descalços (MDB). Malgrat l'època en què fou realitzat, l'autor encara seguia les solucions tècniques per «vestir» la figura emprades al segle anterior. La imatge-maniquí està afaiçonada per un bloc desbastat de fusta de pi roig on es poden intuir les formes anatòmiques de les espatlles i el tòrax. Tant el cap, format per dues parts, la frontal —màscara—, on s'observen els ulls botits de vidre, i la posterior —tapa—, com les mans i les cames, perfectament treballades en fusta d'alba, van adherides al cos central mitjançant uns llistons i claus de forja. Totes aquestes peces de talla s'amaguen sota una roba de cànem encolat amb aiguacuit de cola de bou i una emprimació de cola i guix. La figura del sant recolza sobre una peanya que reprodueix un muntijol fet amb suro d'alzina surera, adherit a una base de fusta de salze. La roba, modelada per l'escultor amb les mans, pot adquirir la forma desitjada de plegats angulars amplis i lleugerament encartonats, però perd els característics plans llargs i trencats fets amb l'enformador gros d'un sol tall, tan distintius de les talles de fusta de cos rodó de Ramon Amadeu.

Metal·lúrgia. La forja: tipologia

La majoria dels claus estudiats procedeixen de restes de retaules del XVII manresà: dos corresponen al relleu dels evangelistes Joan i Mateu, de la predel·la del retaule major de Sant Pere de Castellfollit del Boix, obra de Jaume i Jacint Rubió, escultors, i de Pau Boxadell, fuster (1618), ara guardats a l'Ajuntament de la població; cinc són del retaule del Roser de l'església parroquial de Salelles, obra de Miquel Vidal (1621), conservat al Museu Comarcal de Manresa; uns altres quatre pertanyen als relleus de la predel·la del retaule del Roser de l'església del convent de Sant Pere Màrtir de Manresa (*El camí del Calvari* i *La flagel·lació de Crist*), obra de Joan Grau (1642), també guardats al Museu Comarcal de Manresa. De la imatge de sant Joan Evangelista atribuïda a Josep Sunyer, datada de cap al principi del segle XVIII i conservada al Museu Municipal de Moià, n'he estudiat un altre. Finalment, per sortir del referent manresà, he analitzat dos claus i una clavilla del retaule de Sant Pacià de la seu de Barcelona, obra de Joan Roig (1688). La clavilla era a la part posterior de l'evangelista Mateu de l'àtic. I també he disposat de materials procedents del retaule major del santuari del Miracle, obra de Carles Morató (1747-1758), i del plafó del comiat de sant Aleix conservat a la parroquial de Sant Joan de Valls, obra de Lluís Bonifàs (1769).

Tots els claus han estat analitzats sota la direcció de la Dra. Júlia Simón en la sublínia d'arqueometal·lúrgia del Departament de Ciència de Materials i Enginyeria Metal·lúrgica de la Universitat Politècnica de Catalunya. Les conclusions de l'analítica expliquen que tots són fets amb ferro forjat pel mètode d'obtenció directa. Aquest procés consisteix a col·locar el ferro trossejat i el carbó vegetal en un forn baix, on s'aplica aire per mitjà de manxes. La combustió del carbó produeix el gas reductor i la temperatura necessaris perquè aquell lliuri l'òxid de ferro —oxigen— i el converteixi en metall. La ganga del mineral es combina amb part de l'òxid de ferro a mig reduir i dóna l'escòria, que, si la temperatura és suficient, flueix parcialment fora del forn en estat líquid. La temperatura no és suficient per obtenir el ferro en estat líquid, però sí per obtenir-lo en forma sòlida o pastosa; en estat pastós, partícula a partícula va caient al fons del forn i forma una massa de ferro i escòria que es treu del forn i es forja amb el martell per acabar de treure l'escòria i consolidar el ferro (GRAELLS 1984, p. 17-18).

Hem observat que tots els claus estudiats procedents de retaules o restes escultòriques del primer terç del segle XVII presenten una cabota quadrada o quasi quadrada. És el cas dels claus emprats en els plafons del retaule major de Sant Pere de Castellfollit del Boix (1618) i en els utilitzats en els plafons i la imatge del titular del retaule major de Sant Pere de Rubí (1595-1609). En els de Sant Pere de Castellfollit del Boix no s'observa soldadura entre la cabota i la tija, i per tant se'n desprèn que estan fets d'una sola peça.

Però a partir del final del primer terç de segle, la tipologia de la cabota muda de quadrada a rectangular. Cabota i tija estan formades per una peça obtinguda pel mètode directe, que s'aplana amb l'ajut del martell en un dels extrems de la vergalina i se li dóna forma de ventall, que rep un petit tall que el divideix en dues parts, les quals, picades encara amb el martell, agafen la forma de cabota rectangular. Identifiquem aquest tipus de clau en el retaule del Roser de Salelles (1621) i, ja de mitjan segle, en el del Roser del convent de Sant Pere Màrtir de Manresa (1642). Els dels plafons del retaule del Roser dels dominics presenten una esquerda central, en el sentit del seu eix longitudinal, plena d'òxid de ferro; en els del retaule del Roser de Salelles, aquesta esquerda s'intueix. Pot ser que no estiguessin conformats d'una sola barra, sinó que fossin dues barretes unides al llarg per soldadura i que se separessin els dos extrems per donar forma a la cabota rectangular.

Hi ha claus de cabota rodona preferentment a les zones dels suports posteriors del retaule o en el mobiliari, però els de cabota rectangular són els preferits als plafons i les talles de ple volum. A partir de l'últim quart del segle XVII, segons els retaules estudiats i les mostres de materials analitzades del Museu Comarcal de Manresa, la tipologia rectangular s'imposà definitivament. Ens ho indiquen el retaule de la Immaculada (1675) de la catedral de Tarragona, la imatge jacent de sant Francesc Xavier (1686) de la catedral de Barcelona, el retaule de Sant Pacià (1688) o el sant Aleix jacent de Valls (1769). En els claus del retaule de Sant Pacià i en el que hem obtingut del plafó de sant Aleix de Valls s'observa clarament una esquerda central en el sentit del seu eix longitudinal, com en els del Roser dels dominics de Manresa.

Quant al material, trobem una barreja de claus de ferro i de puntes d'acer. Normalment no han estat

cementats. El fet que en molts hi trobem un costat cementat, o molt més carburat que l'altre, fa pensar que els claus es van deixar reposar horitzontalment sobre els carbons, probablement perquè adquirissin la temperatura necessària per a la forja, i això va provocar la carburació, accidental o intencionada. No podem dir que en cap retaule tots els claus que el suportaven estaven fets seguint una mateixa tecnologia.

No obstant l'heterogeneïtat de les estructures, sembla que la majoria de la gran quantitat d'inclusions que presenten no han estat sotmeses a cap tractament per endurir el ferro: el fet d'haver estat forjats tots els claus en el sentit longitudinal, és a dir, perpendicular a l'esforç que se'ls imposà, els dóna un mínim de propietats mecàniques adequades a la seva utilitat.

La policromia: el color sagrat

La manca d'eines originals que documentin el funcionament i l'utillatge del taller d'un daurador a la Catalunya del segle XVII ens ha fet recórrer a l'obra mare de Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, i a la d'un altre artista, Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, especialment al llibre tercer del que constitueix l'estudi més complet sobre tècniques artístiques de la segona meitat del segle XVI i primera del XVII a Espanya. En l'àmbit català, els documents referents a la dauradura i pintatge dels retaules són molt generals i migrats quant a informació tècnica. Tanmateix, hem analitzat alguns textos documentals que podríem considerar dos petits manuals de les diferents fases del policromat de la talla de l'època que estudiem. El primer és una carta del notari de Vilanova Onofre Torres a Miquel Exameno, notari de Tarragona, del 2 de setembre del 1615, perquè els fedataris del pintor Francesc Sabater signin la còpia del contracte que aquest ha formalitzat amb la parròquia de Sant Antoni de Vilanova per a la dauradura i la pintura del retaule major. El segon és el contracte per daurar el de Sant Marc de la catedral de Barcelona, signat pels dauradors Josep i Francesc Vinyals el 22 d'abril del 1691.

L'escultor i el fuster eren els encarregats del muntatge del retaule. A l'hora de l'assentament de la maçoneria del retaule, les grans bigues verticals que havien de rebre els plafons i tots els altres elements de talla s'encastaven en uns forats del paviment de la capella. L'espai que quedava entre la fusta i l'orifici era omplert amb plom líquid. En la construcció del conjunt les gafes de ferro tenien un paper fonamental com a peces de reforç de l'assentament, i al mateix temps com a garantia de la verticalitat de l'obra. En una de les primeres clàusules del retaule de la Concepció (1678) de la catedral de Tarragona s'indica que «Tot lo demés se te de fer fort, lo que sia possible, possant als bienbos, dich a las cornissas bienbades, bones gafes de ferro dende las parets (y en asso no y aya falta per amor de Déu)». Cal recordar que les gafes de ferro s'encastaven al mur amb plom, normalment, però el guix i la calç també van ser utilitzats en alguna ocasió. Encara que el plom té una duresa molt baixa, una flexió alta i és molt resistent a la corrosió, només en tres retaules n'hem verificat la presència: el de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona, el retaule major de l'església parroquial de Baixàs i el de Sant Sever de la catedral de Barcelona.

Les parròquies procuraven daurar-los immediatament; tot i així, coneixem casos de retaules que romangueren anys sense rebre la «pell» daurada: el major de la parròquia de Santa Maria d'Igualada, que l'esperà seixanta anys, o el major de la Geltrú (1645-1655), que només es daurà l'any 1745, i es policromà sense desmuntar, amb l'ajuda d'una bastida de fusta, politges i cordes. El daurador Francesc Vinyals i el seu germà enguixador Manel s'hi passaren tres estius (VICENTE i ORRIOLS 1992).

El primer pas en el procés del policromat era l'escaldada de la fusta amb aigua calenta per eliminar restes de serradures i obrir els porus: «[...] y fregar molt bé tots los grops a nuus ab alls per a que no se puga saltar lo aparell del enguixar [...]», com molt bé especifica el contracte per a la dauradura del retaule major de la parròquia de Sant Antoni de Vilanova (VICENTE 1996, p. 11). Cal recordar que l'all, de la família de les liliàcies, conté un oli essencial (sulfurs orgànics) amb capacitat adhesiva que, refregat sobre la fusta abans de donar-li la primera capa de cola i guix —l'aparellament—, assegura una bona cohesió entre la fusta i les capes de preparació. Si calia, també s'encanyissaven i s'endrapaven les grans fissures, com les juntures. Un dels pocs documents en què s'especifica que les juntures dels plafons del retaule havien d'anar entelades és el contracte per daurar el retaule de la capella de Sant Marc de la catedral de Barcelona pels dauradors Josep i Francesc Vinyals, l'any 1691. Entre les mostres analit-

zades, només hem identificat drapats fets amb tela de lli, a excepció d'unes mostres identificades com a cànem procedents del conjunt dels plafons de Sant Pere de Rubí i en el retaule de Sant Marc, ja mencionat abans. El segon pas consistia en l'aplicació d'una capa molt fluida de cola animal i guix —solatge—, estesa sempre amb paletina i en calent. Se'n donaven nou o més capes, que normalment s'aplicaven de més carregades a més fluixes. Quan les capes eren eixutes, s'escataven i es polien. Hi havia unes eines concretes per escatar i allisar les diferents capes de guix abans de rebre el bol i el full d'or: els ferros d'escatar. Eren usats per eliminar, gratant, les diferents capes de la preparació, per afinar-les o donar-hi formes de baix relleu. L'eina tenia forma de pota de ferro semicircular amb vores esmolades per escatar i buidar. L'extrem oposat anava emmanegat. N'hi havia de formes ben variades: de canó, recte i d'angle. La seva tasca es podia complementar amb l'acció de toscar, per a la qual s'emprava pols de pedra tosca o pell seca de tauró.

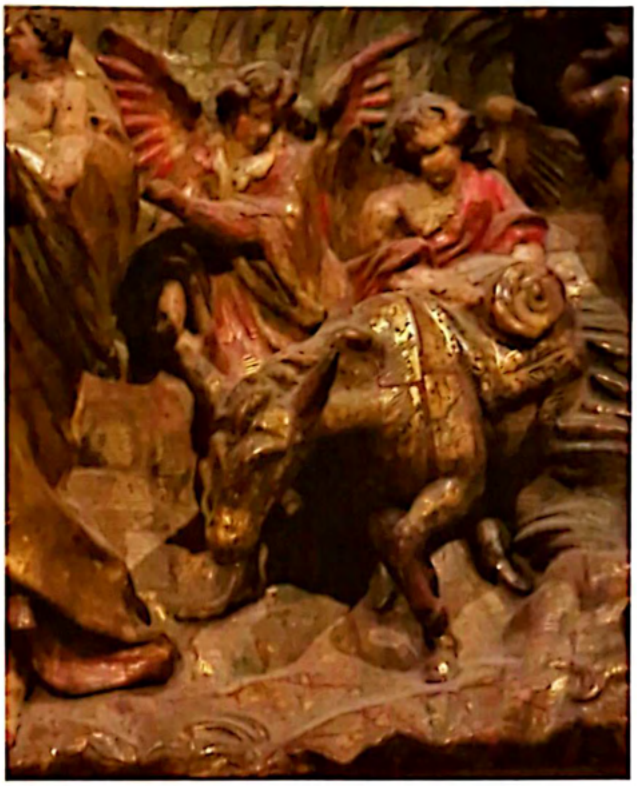
Els components de les capes de guix i cola eren una preparació feta amb guix (sulfat de calç deshidratat, $CaSO_4{\cdot}2H_2O$) aglutinada amb una cola animal, la cola anomenada aiguacuit, forta o de fuster, obtinguda per l'ebullició i reducció de les pells, cartílags i ossos de diferents animals. De vegades els contractes en parlen i n'indiquen la procedència. Així ocorre en el contracte de la dauradura del retaule major de Sant Antoni de Vilanova, que vol que l'aiguacuit per a l'encanyissat del retaule «aye de ser en aiguacuyta de Montblanch y tot assó per a que més perfectament vaya la obra». (VICENTE 1996, p. 5). Actualment disposem de les anàlisis de les mostres de preparació procedents de la imatge de l'*Assumpta* de Torres de Segre de Francesc Santacruz II (1679-1680) realitzades en els laboratoris del servei de CRBM de la Generalitat de Catalunya. En la preparació s'identifiquen el sulfur semihidratat ($CaSO_4$ $1/2$ H_2O) guix cuit o viu, el sulfat de calci amb guix prim, tot aglutinat amb una cola d'origen animal. Aquesta barreja de guix i cola és coneguda també com a guix de daurador ($CaSO_4$- $1/2$ $H_2O + nH_2O$), utilitzat en totes les preparacions analitzades en el treball.

Un cop preparada la superfície de la fusta amb les mans de guix, se li donava una capa de tremp mare, i a continuació s'aplicaven les primeres mans de bol, dues o tres de groc i després dues o tres de roig. El bol és una terra argilosa molt fina de diferents tonalitats, que van d'un gris clar a l'ocre o al vermell fort. Aquesta terra rica en silicat era l'emprada per preparar la superfície ja aparellada amb les capes de guix prim i cola, i després de ser brunyida amb un fregall d'espart rebia el full d'or.

En pocs contractes s'esmenta la paraula bol o *embolar*, i menys la procedència de l'argila vermella, però en el de la dauradura del retaule de la capella de Sant Ramon Nonat del Castell de Cardona (1682), signat amb el daurador Magí Torrabruna, s'especifica que el bol sigui d'Armènia, «Primerament que el aparejo de biezo y boloarmini sea de la mejor calidad se puede hallar». Semblantment, en el contracte entre Josep Vinyals i Paula Cabanyes per a la dauradura del retaule de Santa Eulàlia de l'església dels trinitaris calçats de Barcelona, actualment desaparegut, es demana que el bol sigui de València: «ítem donarà sinch mans de bol y dit bol ha de ser de Valéncia y aquell fregarà y apolirà per a que puga rebrer millor lo or» (MADURELL 1959, p. 285).

Encara que les dades documentals són minses, la quantitat dels testimonis materials és molt gran. Gràcies als resultats de l'analítica realitzada sobre les mostres de bol procedents dels retaules estudiats per la doctora Montse Marsal, del Departament de Metal·lúrgia de l'ETSEI de la Universitat Politècnica de Catalunya, identifiquem els elements bàsics d'aquesta substància: Si, Fe, Al, Mg i K. Entre les mostres analitzades hi ha molt poques diferències en les proporcions dels elements, però dominen el silicat i l'òxid de ferro.

Les capes de bol, aplicades i seques, es fregaven amb espart, amb molta suavitat. Així s'obtenia una superfície bona per poder daurar, ja que cal un bon coixí de preparació sobre la fusta per poder brunyir l'or. Entretant, el daurador tallava l'or en trossos adequats sobre el coixinet de daurar amb el ganivet. Hem observat en dos dels retaules estudiats —el de sant Pacià i el de sant Ramon de Penyafort i sant Pere Nolasc de la catedral de Barcelona, obrats per Joan Moixí— que la mida dels fulls d'or aplicats sobre el bol i perceptibles a l'ull humà oscil·len entre 4,5 cm de llarg per 2 cm d'ample i 5,2 cm de llarg per 3 cm d'ample. El full d'or batut pel batifuller es reservava entre els fulls de paper d'estrassa d'un llibret. Aquesta manera de conservar-lo segueix vigent avui, amb més o menys canvis en el format del llibret i en els materials emprats per fer els full de



Fugida a Egipte (detall). Retaule de la Mare de Déu del Remei de Sitges. Fotografia Joan Bosch.

paper. Pel que fa a la procedència i la qualitat del metall noble, pocs contractes en fan referència. Tot just en remarquen la qualitat. Per exemple, el contracte del retaule de Sant Ramon del Castell de Cardona diu: «Iten que el oro de que se dorará el retablo haya de ser del quilate del trentín». Normalment s'afirmava que havia de ser «or de la millor qualitat, or finíssim» (retaule de Sant Sever de la Catedral de Barcelona). En efecte, les anàlisis de les mostres d'or per fluorescències de raigs X, que proporciona informació quantitativa dels elements pesants, identifiquen que l'or és gairebé sempre de vint-i-quatre quirats. Curiosament una excepció la descobrim a les mostres del retaule de la Mare de Déu dels Dolors de la parròquia de Sitges, on apareix un grau molt elevat d'argent a les zones policromades amb colradura.

Els trossos d'or eren aplicats sobre el bol prèviament mullat amb aigua amb un pinzell dolç, juntament amb l'ajuda de la pinta de daurar. El pinzellet rodó d'aigua, dit també dolç, era compost per un mànec de canó de ploma d'au procedent de la cua o de les ales, dins del qual es ficaven els pèls de cua de marta o d'orella de bou, lligats amb un cordill per tal de fixar-los a l'extrem del canó de la ploma. La forma del pèl podria ser quadrada i de pestanya acampanada. Aquest pinzellet és utilitzat encara avui per aplicar l'aigua damunt del bol o com a aplicador per ajudar l'or a estirar-se bé sobre la superfície a daurar.

Després d'un dia, els fulls d'or es brunyien amb la pedra d'àgata, d'ametista, o fins i tot amb una dent d'animal carnívor. Aleshores s'iniciava el procés decoratiu, consistent a aplicar un pigment aglutinat amb tremp d'ou. Sobre aquesta capa pictòrica, ja seca, amb ajuda d'un punxó d'os o de fusta de boix es realitzaven uns dibuixos que deixaven a la vista l'or. La pintura s'esgrafiava i es creaven motius vegetals o que imitaven la trama del teixit de seda i or, o argent, dit de llama; per això a aquesta variant de l'esgrafiat convé anomenar-la llamat. Aquest recurs es combinava amb la pintura de motius ornamentals a punta de pinzell directament sobre l'or, i amb l'aplicació de pintura decorativa damunt d'un fons ja esgrafiat, o llamat. El procediment pel qual la pintura a pinzell imitava les robes de seda, les estofes brocades i el damasquinat, s'anomena estofat —«estofadura»—.

A totes les policromies estudiades hem comprovat l'ús de les dues modalitats. Una és complementària de l'altra. Una tercera variant, el cisellat, no va gaudir de gran predicament entre els postres dauradors: quan el trobem apareix en grau ben discret. Tres dels exemples més notables de cisellat són als treballs fets al major de l'antic convent de Sant Antoni i santa Clara de Barcelona, policromat per Francesc Mas (1691), al marc de talla per al quadre de l'altar de la sala capitular de la catedral de Barcelona, daurat per Magí Torrabruna (1691), i al major del santuari del Miracle de Riner, policromat per Antoni Bordons (1760-1774). Per cisellar, s'emprava el cisell, una eina de ferro de forma cilíndrica que tenia un petit dibuix en relleu en un dels extrems, normalment un motiu estrellat o dentat que amb un cop fluix de martell sobre el mànec quedava imprès sobre la superfície daurada.

Altres cops l'or era aplicat «a la sisa», és a dir, damunt d'un mordent fet amb una barreja d'oli de llinosa cuit, mangra, màstic i essència de trementina en substitució del bol. Hem identificat l'aplicació d'or mat en les zones dels caps —cabells—, i a les sanefes dels mantells d'algunes figures dels relleus del retaule de Sant Pere de Rubí, policromat per Joan Basi (1623).

Sant Francesc d'Assís (detall). Retaule major de Sant Pere de Rubí. Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.

La dauradura amb or mat a Catalunya es va utilitzar durant el segle XVII amb menys freqüència que en altres llocs, i va incrementar el seu ús durant la segona meitat del segle XVIII, sobretot quan s'aplicà a la decoració de mobiliari.

A totes les mostres d'or procedents de les policromies estudiades identifiquem una làmina metàl·lica d'or de vint-i-quatre quirats, a excepció de les zones en què s'aplicava colradura, on s'usava la làmina brunyida d'argent, coure o estany. Amb aquest procediment, la policromia semblava d'un color lluent o senzillament daurada. Tenim mostres del retaule dels Dolors de Sitges (1701), on trobem un grau molt elevat d'argent en les zones de colradura. Aquesta colradura és un vernís fet amb goma laca, esperit de vi i pigments. Quan afectava el color vermell s'emprava la «sang de drago» que és una resina orgànica produïda per l'exsudació de la fruita del *Calamus draco* (SIRACUSANO 2005, p. 125-126).

Les carnacions rebien un tractament especialitzat. Es feien segons el procediment pictòric de la pintura a l'oli de llinosa amb pigment blanc de plom i resina de màstic; tots aquests elements aglutinats amb l'oli són la base per pastar els pigments i per realitzar els colors i els tons requerits per a les carnacions. La pintura a l'oli s'estenia amb pinzell i després d'un o dos dies s'hi passava la bufa pel damunt per unificar les pinzellades i donar lluentor a la carnació. En el contracte per a la dauradura del retaule de Sant Antoni de Vilanova, de 1615, s'especificava que la policromia de les carnacions havia de ser amb poliment: «[...] i les cares encarnades al poliment y tot conforme l'art requereix». Com dic, el poliment o enlluentit requeria la bufa, una eina feta amb una vesícula de l'orina de xai lligada a la part superior del mànec d'un pinzell que es passava pel damunt de la part pintada per unificar la pinzellada i donar a tota la superfície un enlluentit de gran suavitat i la sensació de naturalitat a la carnació, que volia imitar la carn humana. La bufa era sucada prèviament amb aigua i després es passava pel damunt de la pintura greixosa de l'oli.

Hi havia d'altres opcions per «carnar». Al retaule de Sant Pere de Reus hi constatem figures amb carns amb poliment i sense: el sant Joan és a poliment, i el sant Simó, sense enlluentir, per obtenir, segurament, un resultat més realista d'una superfície imitadora de la pell humana.

En les mostres de les capes de color analitzades, procedents tant de les zones de les carnacions com dels esgrafiats, hem identificat els següents pigments: blanc de plom (inorgànic natiu i artificial), negre d'ivori (carbonització d'ossos, orgànic animal), negre vinyes (carbó vegetal, orgànic vegetal), mangra (òxid de ferro, inorgànic natiu), roig saturn (tetròxid de plom, inorgànic artificial), cinabri (sulfur de mercuri, inorgànic natiu i artificial), laca carmí (àcid carmínic extret de la cotxinilla, orgànic animal), blau atzurita o de muntanya (carbonat de coure hidrat, inorgànic natiu), blau esmalt (silicat de potassa i cobalt, inorgànic artificial), verd de malaquita o de muntanya (carbonat bàsic de coure hidratat, inorgànic natiu), terra de Verona o *verdaccio* (argila ferrosilícica, inorgànic natiu).

D'altres materials emprats en el procés de la policromia eren les resines, bàsicament de màstic, la goma aràbiga, l'oli de llinosa, i els «aquaderosso» i les «quitaesentias» noms utilitzats per anomenar l'essència de trementina. D'aquesta última en tenim una noticia en el contracte del major de Sant Antoni de

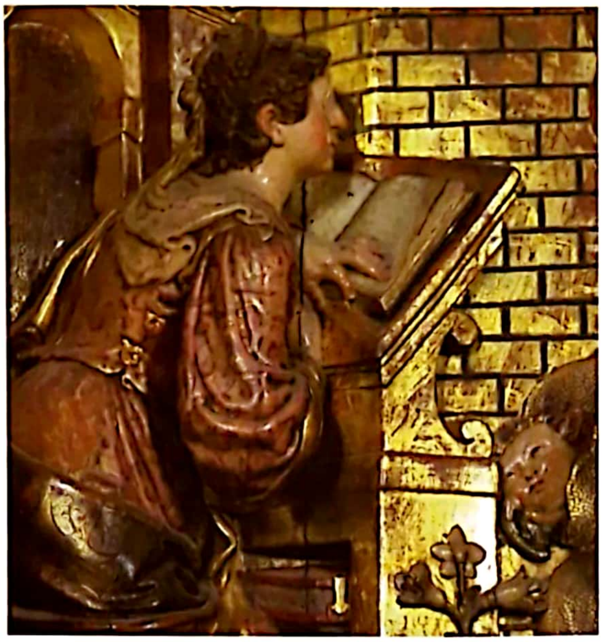
Vilanova: «[...] y després se ayen de envernissar ab vernis sotalissim perquè may puguen perdre la perfitió o color ni per discurs de temps puguen ser offesses de la pols conforma Roma husen dit envernissar ab vernissos sotils com son quitaesentias o aquaderasso». Aquest vernís, segon les traces identificades en algunes de les obres estudiades, és el màstic dissolt en essència de trementina i olis grassos com el de llinosa. De la goma aràbiga només n'hem identificat unes traces en la policromia de la imatge exempta de la Puríssima de Verdú, concretament en la zona de l'arbre de Jessè. L'oli de llinosa apareix en totes les zones analitzades de les carnacions de les imatges, i puntualment en les decoracions a punta de pinzell —estofades— sobre la dauradura. Altres productes emprats en el procés de la policromia, com la goma laca, només l'he localitzada a les zones de colradura.

Per aplicar tots aquest pigments, olis i essències calia un pinzell, que podia ser de cap rodó, pla, de llengua o de dos caps. El cap era confeccionat amb pèl de marta, de bou o bé amb cerres de porc. Encara que dels pinzells antics no en conservem cap testimoni material, tenim una imatge pintada del segle XVIII en el quadre de l'autoretrat de fra Manel Bayeu i Subías (1740–*c.* 1809) d'un pinzell rodó de dos caps: està format per dues mitges canyes lligades amb cordill a cada un dels seus extrems, dins de les quals ficaven els pèls dels dos caps.

La decoració esgrafiada i a punta de pinzell sobre l'or brunyit era la part més important i vistosa del treball dels dauradors, perquè creaven la «pell» de l'obra tallada. Per això tenien molta cura a l'hora d'elegir els motius decoratius necessaris per ornar-la. Molts semblen influïts per l'esperit de les directrius sobre les imatges de la darrera sessió del Concili de Trento, a través del decret XXV *De invocationes, veneratione et reliquilis Sanctorum, et sacrisimaginibus* i per les constitucions dels diferents bisbats catalans. Aquests documents demanaven una obra d'art servidora de la devoció i la litúrgia i un art de formes més expressives i naturalistes, net d'elements paganitzants i monstruosos. Així, el repertori fantàstic i grotesc del segle XVI, ple d'elements antropomòrfics i zoomòrfics —tritons, sirenes foliàcies, *putti*, hermes, mascarons, dofins, dracs, urpes de lleó, tota mena d'ocells, garlandes i *candelieri* entortolligats amb motius vegetals inspirats en la Roma antiga— cedí el pas als motius vegetals, ocells, minyons i àngels a mesura que avançava el segle XVII. Ho podem observar als motius ornamentals utilitzats pels dauradors Joan Basi, Francesc Sabater, Francesc Cervera fill, Joan Moixí i Magí Torrabruna. Les formes fitomòrfiques, geomètriques, els rams i els ocells varen ser els temes més emprats pels nostres policromadors. Es tractava de versions «naturalistes» de palmes, pinyes i carxofes que recorden la decoració dels teixits que arribaven a Europa procedents d'Orient, o bé dissenys de teixits italians i flamencs coneguts ja d'antic. Però, podríem aventurar una altra font d'inspiració per als nostres policromadors: l'observació directa de teixits de l'època manufacturats en obradors catalans i valencians, alguns dels quals ben importants, com els de Barcelona, que va proveir la majoria dels rics ornaments litúrgics dels monestirs de Montserrat i Poblet.

Podem situar l'inici d'aquesta modalitat ornamental més o menys al voltant del segon terç del segle XVII. Va estar vigent fins als primers anys del segle XVIII, en els treballs d'Erasme Vinyals, per exemple. A Rubí, el policromador Joan Basi marcà una tendència que després seguiren els nostres artistes-dauradors del primer i segon terç del segle XVII. Creà un seguit de dibuixos a punta de pinzell i d'esgrafiats de tipologia fitomòrfica sobre el camp daurat. En els grans plafons de Rubí la superfície de túniques i mantells està completament ocupada de motius vegetals; tan sols en els plafons menors l'ornamentació es conté i només apareix puntualment. Els motius decoratius més significatius són a la *Presentació de Jesús al temple* i al *Quo vadis, Domine?* Al primer, les sanefes ostenten ramejats estofats de vius colors combinats amb els enquadraments fitomòrfics estofats de color blanc a punta de pinzell sobre els mantells, seguint la tradició del segle anterior. Al segon, a la túnica de Jesús i a la de sant Pere, segueix una decoració de repetició d'enquadraments fitomòrfics, rivetats per una sanefa ramejada. Els esquemes compositius dels ornaments de la policromia són idèntics en tots els plafons del conjunt. Són ben atractius els dels dos relleus dels sants bisbes Pacià i Sever, perquè la decoració de la capa pluvial s'ha fet a base de la repetició d'una flor de palmeta, disseny tret d'un teixit italià de final del segle XV.

Joan Basi, a la policromia dels retaules del Roser de Sant Vicenç de Sarrià (1621) i de la catedral de Barcelona (1628) presenta un repertori ornamental d'en-



Anunciació (detall). Retaule del Roser de la catedral de Barcelona. Fotografia Joan Bosch.

Adoració dels pastors (detall). Retaule del Roser de Sant Pere Màrtir. Museu Comarcal de Manresa. Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.

quadraments fitomòrfics i ramejats. L'observem al plafó de *L'adoració dels pastors* de Sarrià, on la túnica del pastor agenollat de la dreta de l'escena presenta una decoració de ramejats d'acant realitzats a punta de pinzell. Aquest mateix motiu és l'emprat per Basi per decorar set anys més tard el plafó de l'Anunciació de la catedral de Barcelona, on el vestit de la Verge va estofat amb uns elements vegetals de ramells trets del natural que ocupen tota la superfície de les robes. La policromia dels dos retaules és un clar exemple de tipologia contrareformista i molt més moderna en comparació de la solució aportada a Rubí.

La policromia de l'antic retaule major de la prioral de Sant Pere de Reus —contractada per Francesc Sabater l'any 1623 i continuada a la seva mort pel soci i cunyat Acaci Hortoneda— és contemporània de les realitzacions de Basi, i malgrat la finor i cura de la feina no aporta novetats al repertori tipològic habitual. El sant Joan Baptista del retaule reusenc mostra al mantell un seguit de dibuixos estofats de rams formats per fulles llargues d'acant entrellaçades i flors més heràldiques que no pas naturalistes, sobre un fons llamat de ratlletes. La túnica de sant Josep i la de Sant Simó presenten una decoració a base de motius damasquinats de color blanc i vermell de pinyes i talls vegetals entrellaçats.

Gregori Ferrer, l'any 1631, contractava amb el consell de la parròquia de Santa Maria de Verdú la policromia del retaule de la capella de la Immaculada. Les tipologies escollides per decorar l'obra són més aviat pretridentines, exceptuant les de la talla de la Immaculada damunt l'arbre de Jessè. La policromia de l'arbre de Jessè amb els caps dels reis d'Israel brotant d'un David adormit presenta als colls de les túniques uns dibuixos d'enquadraments fitomòrfics senzills. En canvi, el motiu de la túnica de Jessè és el típic brocat de domàs fitomòrfic emmarcat per una sanefa estufada amb rams i flors. La Immaculada segueix les directrius de l'època pel que fa a la decoració de la sanefa del seu mantell ornamentat, amb ramejats, ocells, papallones i maduixes. Al revers del mantell, uns estels de sis puntes de color vermell estofats sobre la dauradura llamada de rosat i vorejats per formes vegetals enriqueixen el conjunt. El mantell de la figura té grans camps daurats sense cap tipus de decoració, d'acord amb el gust del primer quart del segle XVII. Llegim al contracte de la policromia del retaule de la prioral de Sant Pere de Reus: «[...], I que avui s'usa en moltes parts de talla daurada sense estofar». (BOSCH i GARRIGA 1997, p. 70). En conjunt, la feina de Gregori Ferrer resulta un catàleg de les diferents tècniques de policromia: dauradura amb full d'or, amb full

d'argent, colradura, laca, llamat sobre l'or, estofat a punta de pinzell, carnacions a l'oli. Un ventall de solucions, en fi, d'un bon mestre daurador.

Només en un retaule hem comprovat la utilització de motius fantàstics antropomòrfics i zoomòrfics, estofats a punta de pinzell sobre el camp d'or esgrafiat. En el treball magnífic del plafó de l'*Adoració dels pastors* del retaule del Roser del convent de Sant Pere Màrtir de Manresa, ara conservat al Museu Comarcal de la ciutat. A la policromia, Gabriel Adrià (1656) ocupa tot l'espai de la superfície de l'escultura amb sirenes foliàcies, volutes *all'antica*, figures humanes nues, mascarons, caps de querubí, dofins, caderneres, pinsans i fins i tot un *putto* amb arc i sagetes muntat en un cavall amb cua de peix. Els altres set plafons del retaule van ser policromats per Magí Torrabruna. Presenten una ornamentació de tipologia fitomòrfica amb dibuixos estofats sobre l'or i posteriorment esgrafiats. Una d'aquestes ornamentacions més significatives la trobem en el plafó de la *Presentació de Jesús*. La túnica de sant Josep presenta una decoració fitomòrfica de pinyes i la del sacerdot una decoració plenament contrareformista de ramejats i ocells a la part inferior de la dalmàtica.

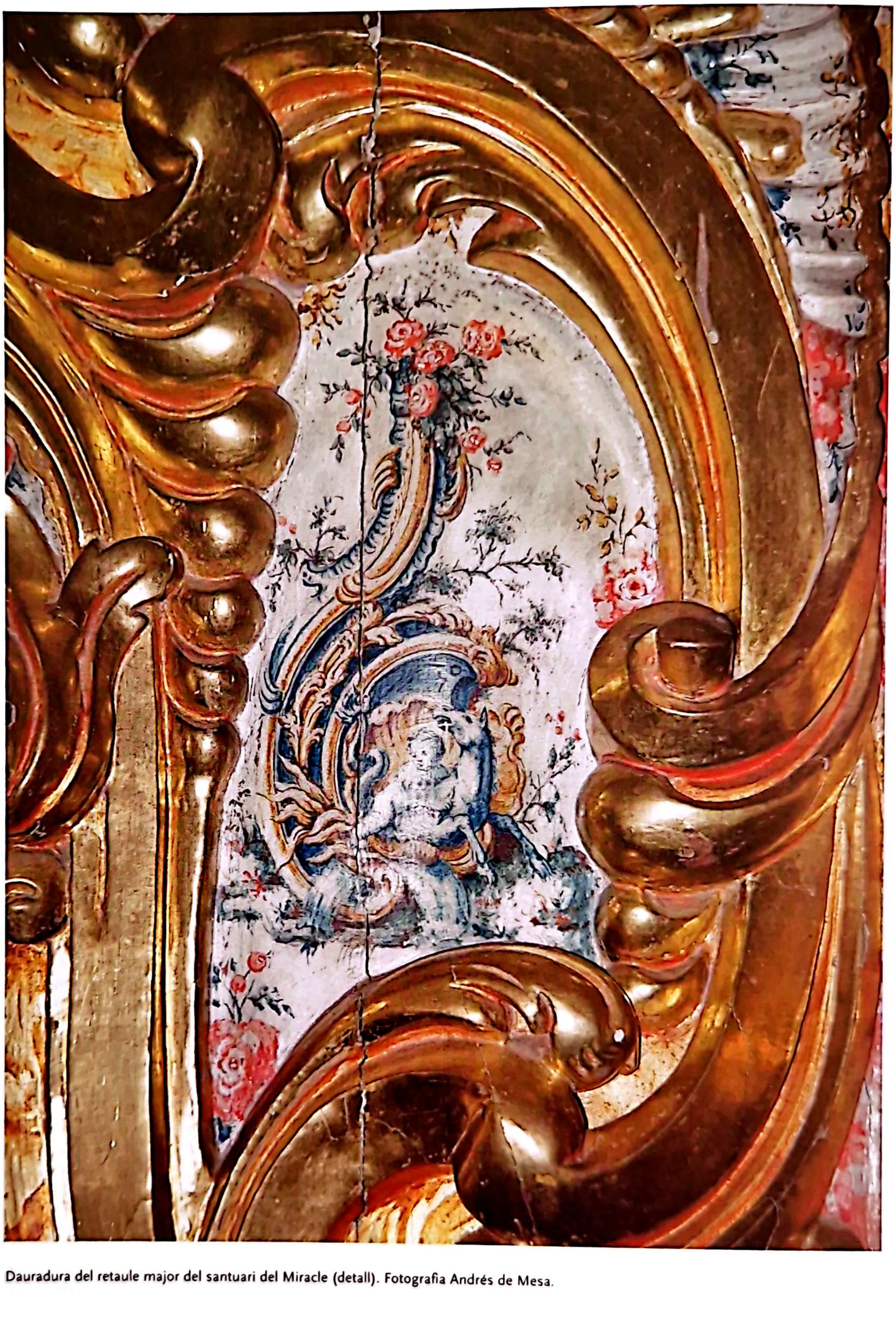
No va ser fins a l'últim quart del segle XVII, amb Josep Cabanyes, Francesc Cervera fill i Joan Moixí, que la trilogia ornamental contrareformista de ramejats, ocells, minyonets i angelets s'imposà definitivament en els treballs estofats a punta de pinzell dels retaules. Les tasques de dauradura i policromia del de la capella de la Concepció de la catedral de Tarragona, encarregades a Josep Cabanyes (1680), permeten apreciar un seguit de motius estofats i esgrafiats típics del mostrari de l'últim quart de segle, quan la trilogia contrareformista regnava a les grans sanefes que voregen les túniques, plenes de flors i fulles entrellaçades. En el grup de santa Anna amb la Mare de Déu nena, remarquem particularment el mantell de la Verge, amb la vora enriquida de fingides pedres precioses, anomenades «a la contrafeta». La pedreria encercla un vestit decorat amb petites roses esclatades i estels de vuit puntes combinats amb ramejats.

Es tracta d'un canvi que menà els obradors cap a la utilització d'elements més realistes, que a partir de final del segle XVII i durant la primera meitat del següent varen arraconar les tipologies fitomòrfiques tradicionals.

Encara sense trencar amb els motius contrareformistes, l'any 1689 el daurador Joan Moixí començava els treballs de la policromia del retaule de la capella de Sant Pacià de Barcelona decantat cap a una ornamentació rica de formes i colors per accentuar la bellesa de la talla. La figura del titular del retaule presenta palmetes estofades sobre una casulla que té pintats a la franja central, a manera de petits quadres, els altres tres sants barcelonins per excel·lència: sant Sever, santa Eulàlia i sant Oleguer. Però els motius del plafó *Honres fúnebres de sant Pacià* són encara més significatius: la utilització de la tipologia contrareformista de ramejats, ocells i minyons en el coll de la capa pluvial d'un dels dos bisbes de l'escena demostra el grau d'ofici de Moixí. En l'altre bisbe, la capa s'ha ocupat amb motius naturals de clavells i tulipes com a senyal d'un canvi en els repertoris de final del segle XVII. La resta de dibuixos esgrafiats i pintats a punta de pinzell del retaule queden reduïts a formes tradicionals de pinyes, fulles entrellaçades i elements fitomòrfics.

Francesc Cervera fill, l'any 1691 signà un acord amb els administradors de la confraria de Sant Elm de Sitges per daurar i estofar el retaule del sant de l'església parroquial. Allí, l'ús de la coneguda trilogia de ramejats, ocells i minyons pintats a pinzell damunt d'una base de color esgrafiada conviu amb elements del repertori anterior a la contrareforma. Ho observem a la capa pluvial de sant Elm en el diorama central de la predel·la, amb amples franges estofades, i amb el caputxó convertit en escut dorsal, decorat a pinzell amb un cap de querubí, a la manera del segle XVI. L'altra figura policromada amb un ornat molt propi de la segona meitat del segle XVII és l'Esperança, que ofereix solucions fitomòrfiques enquadrades al vestit. A la Fe, els elements de l'ornat són d'allò més exquisits. Francesc Cervera hi demostra l'alt grau de mestratge en l'estofat a punta de pinzell sobre llamat. L'ornamentació de l'escena es basa en ramejats, ocells i nens. Sobre el genoll dret de la Fe es desplega el dibuix: un nen o minyó nu amb les mans alçades agafa dos rams amb fulles de pàmpols. És un motiu amb antecedent: deriva d'un gravat de Battista Pittoni de l'any 1561 (BERLINER 1928, p. 204). Els ramejats van absorbint tot l'espai fent una ziga-zaga trencada per les traces molt perdudes d'un petit ocell a la part inferior de la policromia.

Com hem vist, a mesura que avança el segle XVII l'ornamentació va ocupant tot l'espai de la superfície



Dauradura del retaule major del santuari del Miracle (detall). Fotografia Andrés de Mesa.

policromada i els motius d'enquadraments fitomòrfics, palmetes, pinyes —i, puntualment, d'antropomòrfics extrets del repertori renaixentista— s'anaren barrejant amb els motius contrareformistes de ramejats, ocells i minyons, una trilogia que perdurà fins al final de la centúria. En l'últim quart del segle, la introducció d'elements florals com tulipes, clavells, roses, ramets i talls vegetals, ocuparen l'espai policromat, tot arraconant la trilogia contrareformista, i s'imposaren en el repertori de tots els pintors-dauradors durant el segle següent.

Erasme Vinyals i el seu fill Fèlix, com tots els dauradors-pintors del seu temps van utilitzar aquests nous models ornamentals per a la policromia del retaule de Santa Maria d'Arenys de Mar (1712). La majoria dels plafons i les figures de cos rodó —sant Josep—, presenten un estofat a punta de pinzell que després de fet es va esgrafiar amb petites ratlletes, el llamat. Els motius decoratius podien ser combinats amb flors, com el cap de querubí que orna el pit de l'Assumpta entre roses heràldiques, ramejats i sanefes de mostra. La part inferior del mantell de la Verge va decorat amb un àngel de cos sencer enmig de ramejats i troncs de flors. La figura de santa Anna del relleu de la Presentació mostra una decoració de caire naturalista amb gelosies enramades, tulipes i el ja clàssic angelet volador contrareformista. Tant l'hàbit com l'escapulari curt de sant Francesc de Paula va decorat amb un esgrafiat de motius arabescos, seguint els models d'artistes florentins. El podem considerar un arcaisme ornamental, com també un dels pocs arabescos identificats fins ara per nosaltres en la policromia que va de 1600 al 1780. La policromia de la imatge de sant Josep amb el Nen, igual que a les altres imatges de cos rodó, mostra el mantell només daurat —camp d'or brunyit—, sense decoració, però amb el revers acolorit amb tons pintats al tremp de vermells fins al porpra. Erasme Vinyals a l'hora de pintar les carnacions a l'oli dels plafons historiats o de les imatges de cos rodó utilitzà el procediment de la bufa, és a dir, amb poliment.

Cap a la meitat del segle XVIII els ornaments s'havien transformat en motius molt més naturalistes. Anava predominant el disseny de camps de flors (roses, tulipes i clavells), garlandes i ramets. Una mirada als preciosos treballs de policromia del retaule major del santuari del Miracle (1760-1774), d'Antoni Bordons, permet descobrir un ric treball a punta de pinzell de garlandes de flors, ramets i paisatges de rocalla de regust xinès en les petxines del bancal del retaule, pintades al tremp i brunyides a la pedra, tot per donar la sensació d'una superfície lacada o de xarol —vernís llustrós—, molt del gust de l'època. Totes les estofadures de garlandes i ramets són a punta de pinzell, però després, per guanyar opulència, es van cisellar i llamar pel damunt.

Finalment una nota a propòsit d'un altre recurs apreciat pels dauradors de retaules: la pintura imitativa de marbres, jaspis i estucs, combinada amb l'or mat o brunyit i enriquida amb cisellades d'incisió a punxó. Elements o combinacions d'aquesta mena van servir per revestir el retaule dels Sants Arcàngels de la catedral de Girona. Al retaule dels Dolors de Sitges, una repolicromia feta cap a l'últim terç de segle enllui amb blanc i colradures el conjunt. Ara només els plafons en relleu i la imatge de sant Francesc de Paula conserven la policromia original de Joan Moixí (1701). Aquesta moda d'enlluir els retaules a final del segle XVIII va arrelar molt a la Catalunya Nord, on són nombrosos els retaules colgats d' un blanc enlluernador.

A final del segle XVIII ja trobem robes pintades a l'oli amb colors plans, sense decoració i en alguns casos sanefes realitzades amb cisells d'incisió, que volen enganyar l'espectador pel seu naturalisme. És el cas del sant Simó del Museu Marès de Barcelona, de Ramon Amadeu, d'un detall tèxtil que podríem qualificar gairebé d'epidèrmic, segurament pintat pel mateix Amadeu emparat per una reial resolució de Carles IV del 27 d'abril del 1782: «Declaro por punto general, sea permitido a los escultores el preparar, pintar y dorar si lo juzgaren conveniente, las estatuas y piezas que hagan propias de su arte [...]» (BULBENA 1927, p. 49-50). L'imperi dels dauradors sobre el món de la policromia ja podia ser atacat.

[1] Aquest estudi publica per primera vegada materials elaborats a la meva tesi de doctorat, *La tècnica de l'escultura policromada a la Catalunya del segle XVII*, dirigida pel Dr. Joan-Ramon Triadó (Departament de Pintura, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 2002). S'hi fonamenta en moltes qüestions. Tanmateix, he enriquit el text de base amb aportacions relatives a les peces triades per a la mostra del Museu d'Art i, sobretot, amb reflexions i dades referides al segle XVIII, una etapa que va quedar fora de la investigació doctoral.

Radiografia del Miracle de l'aigua de sant Isidre.
Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz

La restauració de les obres:
procés de treball i resultat de les anàlisis

Pep Paret

1. Introducció

El Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC), adscrit a l'Àrea de Difusió i Explotació de la Direcció General del Patrimoni Cultural, del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, ha dut a terme tota una sèrie de treballs per a l'exposició Alba Daurada: l'Art del Retaule a Catalunya (1600-1780), en coordinació amb el Museu d'Art de Girona i els comissaris de l'exposició. Aquest article intenta reflectir aquesta important col·laboració. Aquesta ha consistit a coordinar els treballs de moviment de les peces, però en d'altres, molt més importants encara i molt més específics, els treballs ens han permès analitzar algunes de les peces intervingudes, amb el resultat d'una sèrie d'aportacions científiques que poden ser de gran utilitat.

2. Documentació prèvia i anàlisis científiques

Abans de qualsevol intervenció en conservació–restauració és necessari reunir la màxima informació prèvia que ens permeti conèixer l'obra i fer les anàlisis per obtenir una visió general i completa dels problemes que aquesta pot presentar[1].

L'elaboració d'un bon dossier científic —documentació històrica, documentació fotogràfica, radiografies i anàlisis de pigments, aglutinants i estratigrafies— ens permetrà conèixer els aspectes tècnics de l'obra abans de la intervenció.

Aquesta tasca s'ha de dur a terme en col·laboració amb un equip pluridisciplinari de professionals: historiadors, fotògrafs, químics, diversos analistes, etc. La informació que donen els resultats de tots aquests estudis permetrà el coneixement detallat de l'estructura, la composició de l'obra i els seus problemes de conservació i, per tant, ens ajudarà a fer una proposta d'intervenció més adequada[2].

2.1.- Documentació tècnica (taula núm. 1)

Un cop estan les peces en el Centre, aquestes es registren i es fa una fitxa en què s'anotaran totes i cadascuna de les intervencions que s'hi fan.

La fitxa s'acompanya amb les dades històriques bàsiques de què es disposa, així com d'una bibliografia bàsica. Cal recordar, en el cas d'aquesta intervenció, que els historiadors fan un estudi molt més exhaustiu i detallat de totes i cadascuna de les peces que formen l'exposició.

2.2.- Documentació fotogràfica i científica (taula núm. 4)

El primer pas a seguir, un cop registrada l'obra, és la fotografia general i detallada de les obres. Malgrat que cada cop més es tendeix a la utilització de les fotografies digitals, aquestes no han arribat pas a substituir del tot la qualitat de les fotografies analògiques, tot i que, en certs moments, es bo utilitzar-les ja que permet treballar al restaurador d'una manera molt més còmoda (sobretot per a la realització d'esquemes gràfics de patologies, per la immediatesa d'obtenció de les imatges i, també, per a la obtenció d'imatges de treballs *in situ*).

A més de les fotografies analògiques i digitals (generals i de detalls) fetes amb llum difusa, es fan fotografies amb llum rasant, que permeten veure el relleu de les policromies i documentar les deformacions i aixecaments de les capes de preparació i pictòriques. També s'han fet fotografies amb llum ultraviolada, molt útil per al reconeixement de retocs fets en inter-

vencions anteriors, que, normalment, apareixen com a taques més fosques, ja que aquesta llum provoca una fluorescència diferent en els materials pictòrics segons tipus, origen i antiguitat.

Menció especial en aquest apartat tenen les radiografies, per la complexitat tècnica de l'obtenció d'imatges i per a la informació que ens proporcionen. Segons l'estudi fet per M. Luisa Gómez, la radiografia consisteix a travessar l'objecte amb un feix de raigs X i registrar la imatge en una placa radiogràfica, composta, generalment, per una emulsió fotogràfica per les dues cares sobre un suport de cel·lulosa (acetat o nitrat de cel·lulosa). La llum visible podria ennegrir la placa i, com cal preservar-la, s'utilitzen les plaques encapsades sense extreure-les del seu embalatge protector. Els raigs X són radiacions ionitzants d'alta energia i s'han de prendre precaucions especials, com ara el blindatge de l'habitació on es fan les radiografies i mesures de protecció per a l'operador. En la imatge radiogràfica, les zones clares corresponen a les àrees de major espessor i/o densitat de l'objecte, i les zones fosques, a les parts menys denses i/o de menor espessor. També cal tenir en compte per a la interpretació de radiografies, que l'objecte és travessat en la seva totalitat, i això dóna una imatge complexa, per les diferents parts que la constitueixen. Mentrestant amb la tensió es regula la penetració i el contrast (a major tensió, major contrast) a una distància fixa, el temps d'exposició i la intensitat de corrent condicionen l'ennegriment de la placa fotogràfica[3]. En escultures i taules de fusta policromada, la radiografia ens permet observar les llacunes de material (fins i tot les galeries dels insectes xilòfags), el nombre de peces de fusta que conformen el suport, els claus i els ancoratges, entre d'altres informacions.

En el cas de les radiografies fetes sobre obres de l'exposició els paràmetres seleccionats han estat els següents:

Tensió: 100 KW
Intensitat: 5 Ma
Distància focus–objecte: 10 / 12 metres
Pel·lícula: Tipus 1, segons ASTM.
Temps d'exposició: 60 / 70 minuts

2.3.- Anàlisis científiques de fustes i pigments

Les anàlisis del suport de fusta de les obres ens permet identificar el tipus de fusta de les obres. Les anàlisis fisicoquímiques dels materials pictòrics ens permeten identificar el tipus de pigments emprats en la policromia de l'obra, el seu estat general de conservació i les causes de la seva degradació, si n'hi ha, així com l'aglutinant dels pigments i obtenir un tall estratigràfic on es mostren les diferents capes que conformen la mostra, des de la capa superficial fins a la capa de preparació.

2.3.1.- *Anàlisi de fustes*[4]
(taula núm. 2)

Les fustes es determinen a partir de trets macroscòpics i microscòpics. El color, el gra o textura observats a ull nu permeten, en alguns casos, determinar l'espècie o gènere a què pertany la fusta. No obstant això, aquests trets sovint es degraden o queden ocults pel treball escultòric, aplicacions de pintura o altres productes químics i, fins i tot, l'acumulació de brutícia. Per aquest motiu la determinació s'ha de fer a partir dels trets anatòmics, que només poden ser observats amb l'ajut d'un microscopi o lupa.

Els trets anatòmics de la fusta s'observen en tres plans diferents: el transversal, el longitudinal tangencial i el longitudinal radial. En cadascun d'ells s'observa la disposició, quantitat i mida dels diferents elements anatòmics. Els caràcters anatòmics permeten determinar, en la majoria dels casos, el gènere a què pertany la fusta, encara que sovint permet arribar a un nivell de determinació més específic.

Per tal d'observar aquests trets cal preparar prèviament les mostres. La tècnica de preparació d'aquestes ha consistit en l'extracció de làmines primes de cadascun dels plans anatòmics. Les làmines s'obtenen amb l'ajut d'una fulla d'afaitar o d'un bisturí. Aquesta tècnica és poc destructiva, ja que permet extreure mostres molt petites, ja sigui a partir de fractures i esquerdes de les peces o directament de les superfícies exposades. Aquestes làmines de fusta es col·loquen sobre un portaobjectes i s'observen amb l'ajut d'un microscopi òptic de llum transmesa, equipat amb objectius que permeten de 40 a 400 augments. La determinació de la fusta es fa per comparació amb mostres de referència actuals i documentació especialitzada. En aquest cas hem utilitzat la col·lecció de referència de fustes actuals del Laboratori d'Arqueobotànica del Servei d'Anàlisis Arqueològiques de la UAB; les claus per a la determinació són les proposades per Schweingruber[5] per a les espècies europees.

2.3.2.- Anàlisis de pigments, aglutinants i tècniques pictòriques[6]

(taula núm. 3)

S'han estudiat diverses mostres de pintura procedents de les obres que es restauren en el Centre. L'objectiu principal de la caracterització recau en la determinació de la naturalesa dels pigments i aglutinant emprats, la tècnica pictòrica i l'estudi dels processos de degradació d'aquests materials.

La caracterització de les mostres s'ha fet mitjançant un protocol analític que inclou diverses fases, així com l'ús de diversos equips d'anàlisi.

Les mostres s'han fotografiat amb un estereomicroscopi per observar-les amb detall, i s'ha escollit el fragment més representatiu per incloure'l amb resina de polièster. La mostra inclosa s'ha tallat, desbastat i polit per observar i obtenir imatges de la seva secció estratigràfica al microscopi òptic (MO). Posteriorment, aquesta mateixa secció s'ha recobert amb carboni per ser analitzada al microscopi electrònic de rastreig (SEM). Els detectors d'electrons secundaris, retrodispersats i de raigs X, que s'usen acoblats al SEM, permeten veure la topografia i la morfologia del material, i obtenir la composició elemental de les diferents zones de la mostra.

També s'ha fet ús de la tècnica d'espectroscòpia d'infraroigs (FTIR) per determinar els compostos que formen els pigments, així com per a avaluar la possible presència d'aglutinants o recobriments de naturalesa orgànica que no poden ser detectats per les altres tècniques.

La documentació obtinguda s'organitza en fitxes corresponents a les mostres estudiades. Aquestes fitxes presenten una descripció general de cadascuna de les mostres, així com el resultat de les proves analítiques a què han estat sotmeses. Per concloure, s'exposen els resultats analítics obtinguts sobre els materials emprats en l'obra, així com una descripció del seu estat general de conservació i les causes de la degradació.

Els resultats obtinguts fan referència, única i exclusivament, a la petita mostra extreta d'un punt determinat de l'obra i, malgrat que es poden extrapolar al conjunt de la peça, alguna mostra pot no donar totes les dades tècniques que es podria desitjar.

Fotografies amb estereomicroscopi i fotografia amb microscòpia òptica de l'estratigrafia de la mostra de color blau del *Miracle de l'aigua amb Juan de Vargas.*

3. Procés de conservació – restauració

(taula núm. 4)

Un cop la fitxa tècnica arriba a mans dels professionals conservadors–restauradors, aquests fan un examen organolèptic visual de l'estat de conservació dels diferents materials i estrats que conformen l'obra, així com de les intervencions anteriors fetes al llarg de la història de l'objecte.

Aquest examen, completat, si es disposa, amb la informació de les diferents analítiques, ajuda a fer una proposta d'intervenció adequada.

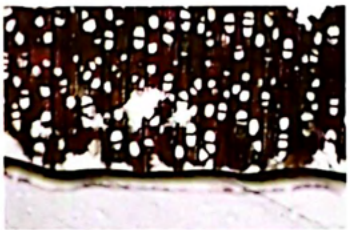
En general, aquesta consta dels apartats següents:

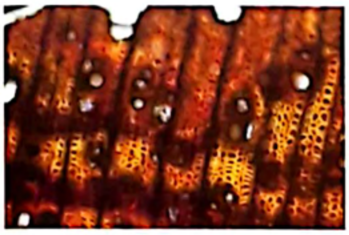
Eliminació de la pols i brutícia superficial de l'obra.

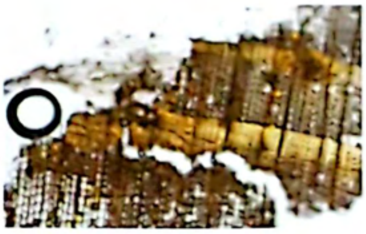
Fixació de la capa pictòrica i/o de preparació. Els aixecaments de la capa pictòrica es fixen amb les capes subjacents per mantenir-ne la seva estabilitat.

Desinsectació del suport: aplicació per impregnació amb paletina a les zones on no hi ha policromia i amb injecció d'un desinsectant líquid a les zones policromades afectades pels insectes xilòfags.

Consolidació del suport: aplicació d'una o diverses capes de resines per restablir la duresa a les zones ata-







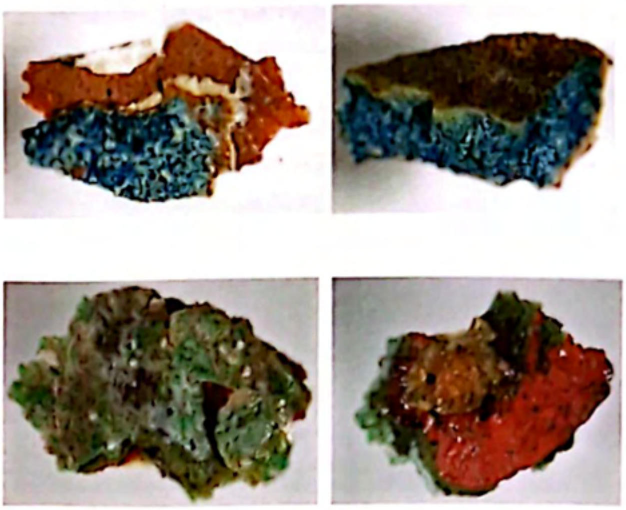
Talls transversals de fustes de noguera, àlber–pollancre i pi roig–pinassa.
Fotografies: Laboratori d'Arqueobotànica de la Universitat Autònoma de Barcelona.

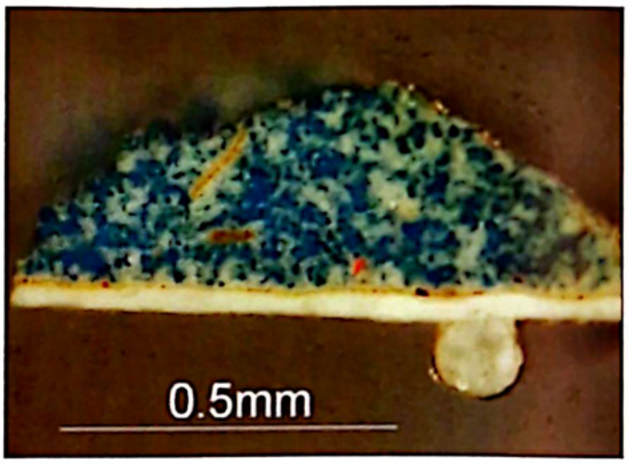
cades pels xilòfags i aplicació de pastes de fustes, encolatge dels fragments solts i aplicació d'empelts de fusta, si és necessari.

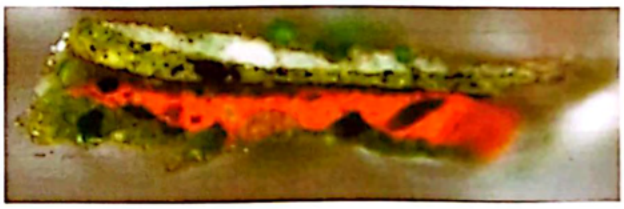
Neteja química de la capa pictòrica: de l'anvers i revers de l'objecte. Eliminació de vernissos i/o resines, envellits, de la capa superficial de l'objecte.

Presentació final: Es tendeix a limitar tota intervenció al mínim indispensable, perquè aquesta es pugui reconèixer, a fer-se amb materials el més estable possible i a respectar el caràcter de l'original.

La procedència diversa de les obres ha condicionat la intervenció en les obres. Hi ha obres que s'exposen de forma individual, en museus o en altres institucions públiques, obres exposades en esglésies i altres obres que formen part de conjunts, com són els retaules. Aquesta diversitat ens ha fet plantejar la conservació–restauració de les peces de conjunts i retaules d'una manera específica, ja que un cop retornades al seu lloc de procedència s'han d'adaptar estèticament al conjunt del qual formen part. Això no passa en les que es troben exposades soles. També s'ha tingut en compte les peticions dels propietaris.







Fotografies amb estereomicroscopi i fotografia amb microscòpia òptica de l'estratigrafia de la mostra de color verd del relleu de la Fugida a Egipte i Camí del Calvari.
Fotografies: Departament de Cristal·lografia i Mineralogia de la Universitat de Barcelona.

Detall del relleu de l'*Agonia de sant Francesc Xavier*, abans i després de la restauració.
Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.

[1] Un bon resum dels passos a tenir en compte en un procés de conservació–restauració el trobem a: Joan Bolet i Farré. "Técnicas". *Descubrir el Arte* [Madrid: Arlanza Ediciones SA] (agost 1999), núm. 6, p. 63-67.

[2] Una visió breu i detallada dels processos de conservació–restauració es pot consultar a: Núria Gilart. *Restaura. El tremp, conservació i restauració.* Lleida: Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, 2004.

[3] M. Luisa Gómez. *La Restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte.* Madrid: Ediciones Càtedra (Grupo Anaya S A), 2004, P. 171-176. [Col·lecció Cuadernos Arte Càtedra, 34]

[4] Analítica i mètode d'anàlisis fets i descrits per Raquel Piqué i Huerta del Laboratori d'Arqueobotànica. Servei d'Anàlisis Arqueològiques de la Universitat Autònoma de Barcelona.

[5] Fritz H. Schweingruber. *Anatomie Europäischer Holzer.-Anatomy of European Woods*, Berna i Stuttgart: Verlag Paul Haupt, 1991.

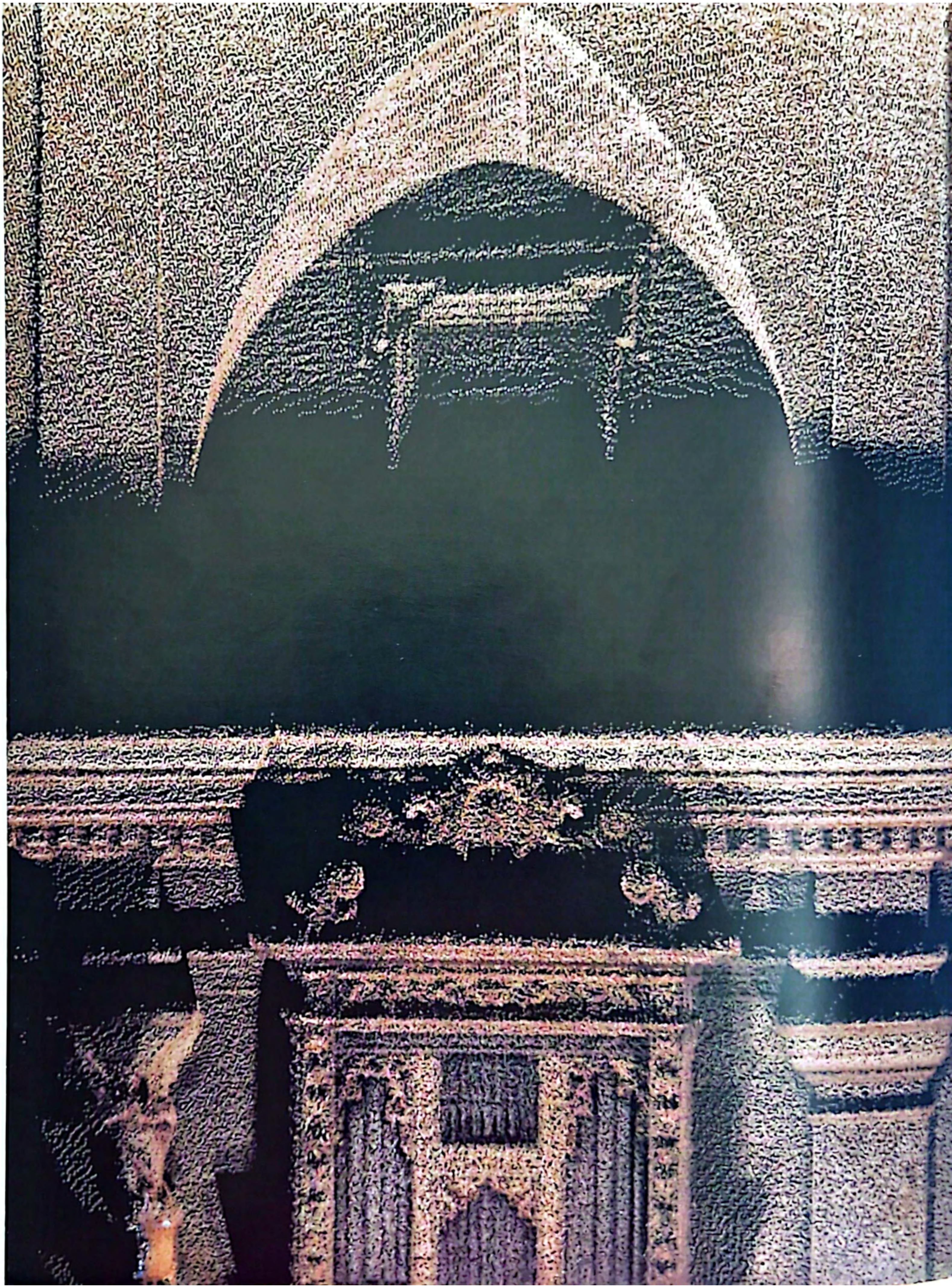
[6] Anàlisis i procediment experimental fets i descrit per Màrius Vendrell Saz i equip: Departament de Cristal·lografia I Mineralogia. Universitat de Barcelona.

Nº PEÇA	REG. CRBMC	OBRA	AUTOR	PROCEDÈNCIA	LOCALITZACIÓ
1	2761	Adoració dels pastors	Joan Grau	Retaule del Roser Església de Sant Pere Màrtir de Manresa	Museu Comarcal de Manresa, Manresa (Bages)
2	10052	Miracle de l'aigua amb Juan de Vargas	Francesc Grau	Retaule de sant Isidre, sant Pere i sant Macari	Església arxiprestal de Sant Joan, Valls (Alt Camp)
3	10053	Agonia de sant Francesc Xavier	Lluís Bonifaç	Retaule de sant Francesc Xavier	Església arxiprestal de Sant Joan, Valls (Alt Camp)
4	10054	L'arrossegament de sant Marc	Lluís Bonifaç i Sastre	Retaule de sant Marc i sant Cripí Església arxiprestal de Sant Joan de Valls	Museu de Valls, Valls (Alt Camp)
5	10055	La Puríssima	Lluís Bonifaç i Massó	–	Museu de Valls, Valls (Alt Camp)
6	10056	Adoració dels pastors	Agustí Pujol II	Retaule de la Immaculada	Església parroquial de Santa Maria, Verdú (Urgell)
7	10057	Sant Pere	Llàtzer i Josep Tremulles	Retaule major	Monestir de Santes Creus, Aiguamúrcia (Alt Camp)
8	10058	Sant Joan Baptista	Agustí Pujol II	Retaule major	Església prioral de Sant Pere, Reus (Baix Camp)
9	10059	Somni de sant Josep	Pere Costa	Antic retaule de sant Josep Prioral de Sant Pere de Reus	Museu Salvador Vilaseca, Reus (Baix Camp)
10	10060	Mort de sant Josep	Pere Costa	Antic retaule de sant Josep Prioral de Sant Pere de Reus	Museu Salvador Vilaseca, Reus (Baix Camp)
11	10061	El casament de sant Josep i la Verge	Pere Costa	Antic retaule de sant Josep Prioral de Sant Pere de Reus	Museu Salvador Vilaseca, Reus (Baix Camp)
12	10062	Presentació al temple i Crist entre els doctors	Joan Roig II	Retaule de la Verge dels Dolors	Església de Sant Bartomeu i Santa Tecla, Sitges (Garraf)
13	10063	Fugida a Egipte i Camí del Calvari	Joan Roig II	Retaule de la Verge dels Dolors	Església de Sant Bartomeu i Santa Tecla, Sitges (Garraf)
14	10064	Sant Francesc de Paula	Joan Roig II	Retaule de la Verge dels Dolors	Església de Sant Bartomeu i Santa Tecla, Sitges (Garraf)
15	10065	Santa Helena	Llàtzer Tremulles II	Retaule de la Verge del Remei	Església de Sant Bartomeu i Santa Tecla, Sitges (Garraf)
16	10066	Santa Elisabet i sant Joanet	Llàtzer Tremulles II	Retaule de la Verge del Remei	Església de Sant Bartomeu i Santa Tecla, Sitges (Garraf)
17	10067	Enterrament de Crist	Miquel Vidal	Antic retaule major Catedral de Solsona	Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (Solsonès)
18	10068	Sant Simeó	Carles Moretó	Retaule major Església parroquial de Santa Maria de Mataró	Museu Arxiu de Santa Maria, Mataró (Maresme)
19	10069	Pare Etern (cap)	Salvador Gurri	Retaule major Església parroquial de Santa Maria de Mataró	Museu Arxiu de Santa Maria, Mataró (Maresme)
20	10070	Alçat i planta del retaule major de Sant Andreu de la Selva del Camp	Fra Jaume Ribot	–	Arxiu Municipal de la Selva del Camp (Baix Camp)
21	10071	Alçat i planta d'un retaule dedicat a l'Assumpció	Francesc Bonifaç i Massó	–	Museu de Valls, Valls (Alt Camp)

Nº PEÇA	OBJECTE	TÈCNICA		SUPORT		
		PICTÒRICA	DAURADURA	FAMÍLIA	GÈNERE	MIDES
1	Relleu		Or brunyit, estofat i esgrafiat			193,2 x 134 x 15 cm
2	Relleu					101 x 131,5 x 12,5 cm
3	Relleu		Or brunyit, estofat, esgrafiat i colradura			194,5 x 68 x 20 cm
4	Relleu		Or brunyit i colradura			68 x 105 x 11 cm
5	Exempta		Or brunyit, estofat i colradura			62,5 x 22 x 22 cm
6	Relleu					44 x 117 x 9 cm
7	Relleu					198 x 98,5 x 14 cm
8	Exempta	Mixta Oli/Tremp		Salicaceae	Populus sp (àlber-pollancre)	187,5 x 66,5 x 57 cm
9	Relleu					46,5 x 82 x 16 cm
10	Relleu					45,5 x 78 x 16 cm
11	Relleu		Or brunyit, estofat i esgrafiat			57,5 x 102,5 x 9,5 cm
12	Relleu					172,9 x 94 x 29 cm
13	Relleu					172,5 x 94 x 28,5 cm
14	Exempta					126,5 x 60 x 40 cm
15	Exempta					98 x 32 x 28 cm
16	Exempta			Juglandaceae	Juglans sp (noguera)	98 x 29 x 17 cm
17	Relleu	Sense policromar (només capa de preparació: guix)	–	Salicaceae	Populus sp (àlber-pollancre)	57,9 x 15,3 x 13,5 cm
18	Exempta	Sense policromar	–	Juglandaceae	Juglans sp (noguera)	200 x 70 x 65 cm
19	Exempta	Oli	–	Pinaceae	Pinus tipus sylvestris-nigra (pi roig-pinassa)	62 x 33,5 x 28 cm
20	Traça	Tinta i aiguada	–	–	Pergamí	Alçat: 133 x 67 cm / Planta: 38 x 67,3 cm
21	Traça	Tinta, llapis plom, aiguada	–	–	Paper de drap, allisat, amb verjura i marca d'aigua	126 x 53,7 cm

Nº PEÇA	DESCRIPCIÓ MOSTRA	MATERIALS PICTÒRICS	AGLUTINANT (medi orgànic)	DAURADURA
1	Taronja del vestit del personatge de l'esquerra	Pigments: mini, blanc de plom (hidrocerussita)	Probablement proteic	Bol vermell + or (Au)
	Taronja clar del personatge de la dreta	Pigments: mini, calcita, blanc de plom (hidrocerussita)		
	Vermell del vestit de la Verge	Pigments: laca carmí amb midó, blanc de plom (hidrocerussita)		
2	Negre estofat de la bota de Juan de Vargas	Pigment: probablement negre vinya Vernís: eosina (vernís amb brom)	Probablement proteic	Bol marró + or (Au)
	Vermell de la túnica de Juan de Vargas	Pigment: cinabri		Bol marró + or (Au) i traces de plata (Ag)
	Blau de l'aigua sorgint	Pigments: atzurita, blanc de plom	Probablement oli	Bol marró + or (Au)
3	Colradura dels arbres de color vermellós	Pigments: argila amb òxids de ferro Vernís: resina de la família dels Pinaceae	Probablement proteic	Bol vermell + or (Au) i traces de plata (Ag)
	Colradura dels arbres de color verdós	Pigments: atzurita sintètica (blau verditer) en blanc de plom Vernís: resina de la família dels Pinaceae i sang de dragó		No se n'ha trobat en aquesta mostra
4	Colradura verda dels arbres	Pigments: blau de Prússia en blanc de plom Vernís: resina de la família dels Pinaceae acolorida amb blau de Prússia i una laca groga	Probablement proteic	Bol rosa + plata (Ag)
	Verd del vestit del botxí de la dreta	Pigments: blau de Prússia en blanc de plom, atzurita sintètica (blau verditer) Vernís: resina de la família dels Pinaceae (colofonia)		–
	"Negre" de l'armadura del personatge a cavall	Vernís: resina de la família dels Pinaceae		Bol vermell-groc + plata (Ag) sulfurada
5	Blau del mantell	Pigments: ultramarí sintètic Repint: blanc de plom	Probablement oli	Bol vermell-groc + or (Au) i traces de plata (Ag)
	Blanc amb repints de la part baixa del vestit	Pigment: blanc de plom degradat en verd per la formació d'oxalats de coure		Bol vermell + pols de coure (purpurina)
6	Groc del bressol del nen Jesús	Pigments: blanc de plom, massicot o litargi Repint: blanc de plom	Oli	Bol vermell + or (Au)
	Laca vermella del vestit d'un personatge	Pigments: atzurita en blanc de plom Vernís: laca carmí en resina de la família dels Pinaceae		Bol vermell-ataronjat + or (Au)
7	Verd de la part baixa del vestit	Pigments: atzurita en blanc de plom Vernís: copolímer acrílic	Indeterminat (la resina acrílica no permet identificar l'aglutinant)	Bol vermell + or (Au) i traces de plata (Ag)
11	Carnació de la cama del nen	Pigments: blanc de plom (hidrocerussita) i probablement mini de color vermell Repint: blanc de plom	Oli	–
12	Verd del vestit del personatge del primer pla	Pigment: verd compost d'arsènic i coure (no identificat) Repint: verd maragda o verd de Scheele Vernís: copolímer acrílic	Indeterminat (la resina acrílica no permet identificar l'aglutinant)	Bol vermell + or (Au)
13	Verd de la corona de Crist	Pigment: verd compost d'arsènic i coure (no identificat)	Oli	–

Nº PEÇA	DOCUMENTACIÓ CIENTÍFICA	DESMUNTATGE	FIXACIÓ *IN SITU*	TRACTAMENT DE SUPORT I POLICROMIA	NETEJA	PRESENTACIÓ FINAL
1	Fotografia analògica	Retirament de la sala d'exposició del museu	NO	Fixació, desinsectació i consolidació	Mecànica i química	Criteri il·lusionista
2	Fotografia analògica Radiografia	Retirament del mur	SÍ			Criteri arqueològic: tintes neutres
3	Fotografia analògica	Extracció del mur				Criteri mixte: il·lusionista/tintes neutres
4		Retirament de la sala de reserva del museu	NO			Criteri il·lusionista
5	Fotografia analògica Fluorescència ultraviolada	Retirament de la sala d'exposició del museu				
6	Fotografia analògica	Extracció del retaule	SÍ			Criteri arqueològic: tintes neutres
7		Retirament del retaule			Mecànica i química superficial	
8	Fotografia digital Radiografia	Retirament de la peanya de la capella amb bastida	NO		Mecànica i química parcial	Criteri il·lusionista
9	Fotografia analògica/digital	Retirament de la sala de reserva del museu			Mecànica i química	
10				–	Superficial	Restaurat pel museu
11				Fixació, desinsectació i consolidació	Mecànica i química	Criteri il·lusionista
12	Fotografia analògica	Retirament del retaule amb bastida			Mecànica i química parcial	Criteri arqueològic: tintes neutres
13						
14	Fotografia analògica/digital			Fixació puntual i desinsectació		
15	Fotografia digital			Fixació, desinsectació i consolidació		
16						
17		Retirament de la sala de reserva del museu		Fixació i desinsectació		
18		Retirament de la sala d'exposició del museu		Desinsectació i consolidació	Mecànica i química	
19				Fixació, desinsectació i consolidació		
20	Fotografia analògica	Retirament de dependència municipal		Estabilització higroscòpica i reintegració de llacunes	En sec i humida	Col·locació damunt cartró de conservació Protecció amb melinex
21		Retirament de la sala d'exposició del museu		Anàlisi Ph, consolidació i estabilització	En sec	



Métodos y procesos para el levantamiento de reconstrucción tridimensional gráfica de elementos del patrimonio cultural. La iglesia de Sant Sever de Barcelona

Andrés de Mesa Gisbert

Joaquín Regot Marimón

1. Levantamientos de objetos de interés patrimonial. Áreas de aplicación.

Un «levantamiento» se realiza para poder establecer el conocimiento métrico y formal de un edificio, monumento, yacimiento arqueológico o pieza escultórica. El término *levantamiento* se utiliza en todas las labores relacionadas con la toma de datos de un objeto más o menos complejo con el fin de obtener su representación gráfica.

En arquitectura y arqueología, los levantamientos son necesarios para conocer el estado del edificio desde un punto de vista amplio y genérico. La representación de un edificio en un modelo, a partir de un proceso sistemático de levantamiento es un objetivo prioritario en la catalogación de patrimonio arquitectónico, para poder conocer con el máximo detalle aquellos parámetros que permiten establecer con gran fidelidad las medidas y las formas del objeto que se desea catalogar.

2. La utilización del escáner láser en los levantamientos de arquitectura, escultura o arqueología.

Los levantamientos se pueden realizar mediante técnicas y herramientas tradicionales, es decir, a partir de la elaboración de croquis, bocetos o dibujos que, con la ayuda de cintas métricas, plomadas, clinómetros, etc., permiten establecer los datos métricos necesarios para definir y conocer el objeto. Sin embargo, este proceso requiere de mucho tiempo para generar una documentación gráfica que se pueda utilizar en una catalogación precisa de elementos arquitectónicos, arqueológicos o escultóricos.

Los instrumentos utilizados en los trabajos de cartografía —como los taquímetros, los teodolitos o las estaciones totales—, generalmente desarrollados por ingenieros y topógrafos, han facilitado la labor de levantamiento de edificios. Este tipo de instrumentos ha permitido una mayor precisión métrica y la posibilidad de establecer redes de reconocimiento de posiciones y de medidas de las diferentes partes que componen el modelo. Actualmente, se trata de aparatos que permiten el almacenamiento de todos estos tipos de datos en sistemas digitales, lo que redunda en el rendimiento y en la eficacia de los trabajos de relevamiento.

La aparición del escáner láser en las tareas de obtención de datos está cambiando la manera en que se vienen desarrollando las técnicas de topografía para el levantamiento terrestre dirigido a los campos del urbanismo y la arquitectura. Las características más importantes que aportan los sistemas de escáner láser son:

- La adquisición masiva de datos tridimensionales en poco tiempo, lo que reduce sustancialmente el tiempo de los trabajos de campo. Los datos se capturan con velocidades que oscilan entre 8.000 y 12.000 posiciones tridimensionales de puntos por segundo. Estas capturas reciben el nombre de «nubes de puntos».
- Realizan mediciones tridimensionales de alta precisión de largo y corto alcance. Los escáneres terrestres de largo alcance (uso urbano o arquitectónico) permiten realizar mediciones a 400 m de distancia con una fiabilidad métrica de desviaciones máximas entre 1 y 2 cm. En el caso de escáneres terrestres de corto alcance (utilizados en la medición de esculturas u objetos pequeños), las precisiones de medida pueden llegar a las dos décimas de milímetro, si se utilizan aparatos de captura de datos 3D mediante dos imágenes digitales sincronizadas.

- Desarrollan un sistema de referencia de medidas tridimensionales del objeto inmediato y muy completo. Esto quiere decir que en el mismo momento en el que se está realizando la obtención de datos se pueden controlar las características de la toma o barrido que se está efectuando y, al mismo tiempo, verificar los resultados que se están produciendo en la lectura tridimensional del escáner.
- La captura de propiedades y características de los puntos recogidos por la lectura del escáner no se limita a sus posiciones tridimensionales X, Y y Z, sino que, al mismo tiempo, este sistema es capaz de asignar a cada uno de ellos su intensidad lumínica y su color con la ayuda de una cámara digital.

Con estas características, el trabajo de campo no sólo se puede realizar con más agilidad y rapidez, sino que es posible obtener una gran cantidad de información métricamente muy precisa que, si se procesa adecuadamente, da como resultado una base gráfica y analítica muy completa del objeto que se ha escaneado.

3. Metodología de utilización del escáner láser.

Este tipo de aparato de medición utiliza la proyección de un rayo láser para poder determinar la posición de los puntos de un objeto en el espacio. El tiempo de respuesta entre el momento de la emisión y la reflexión del rayo láser sobre el objeto permite establecer la distancia y posición del punto escaneado. Esta manera de calcular posiciones restringe la toma de datos al espectro visible y, por lo tanto, todos aquellos puntos que no puede visualizar el instrumento desde una posición determinada (por obstrucciones en su trayectoria) quedan sin poder reflejar su posición espacial. Esta característica hace que se produzcan zonas de datos no visibles (es decir, ausencia de información en zonas obstruidas). Como consecuencia de ello, la toma de datos de un objeto debe realizarse desde diferentes posiciones, para poder así obtener una información completa del mismo. A este problema se le suman las limitaciones del campo «visual» que es capaz de barrer el escáner con el rayo láser. Esta limitación depende del diseño del modelo de escáner que se utilice.

Trabajando con un escáner láser, la necesidad de realizar la toma de datos desde diferentes posiciones obliga a tener en cuenta que, para relacionar las nubes de puntos de cada una de las tomas, es necesario establecer unos puntos de referencia en el espacio que puedan ser reconocidos por el instrumento en cada una de las distintas capturas. Estos puntos se consiguen emplazando unos cilindros o discos reflectantes (dianas) sobre el espacio que se va ha barrer con el láser. Estas posiciones, que necesariamente deben ser comunes para todas las nubes de puntos realizadas, permiten unir diferentes capturas en el postproceso de gestión de datos. La finalidad es obtener un único modelo con toda la información recogida en un solo conjunto de posiciones 3D.

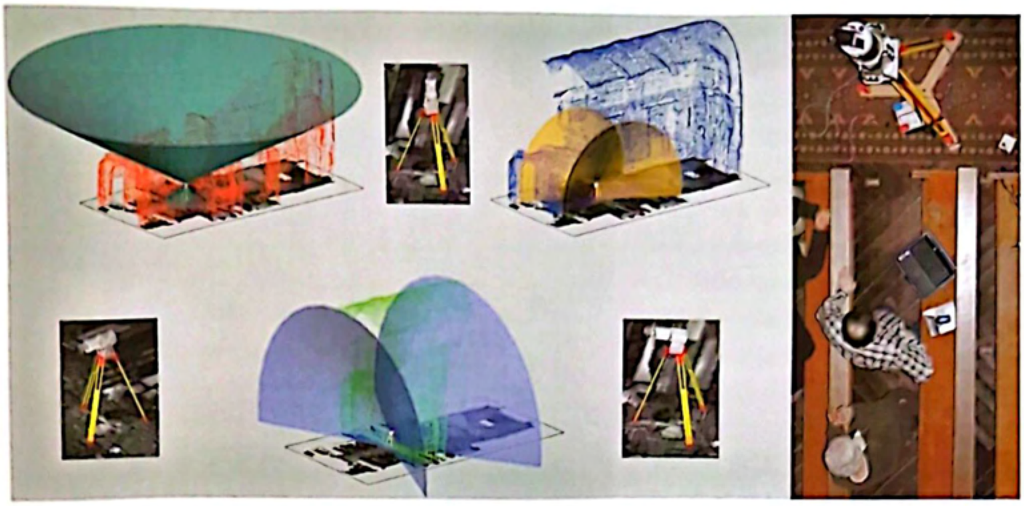
4. Aplicación de la técnica de levantamiento con escáner láser en la iglesia de Sant Sever de Barcelona. Toma de datos.

Para realizar el levantamiento del espacio arquitectónico de los retablos de la iglesia de Sant Sever se utilizó un escáner láser Riegl Z420i capaz de establecer una precisión de 10 mm a 50 metros de distancia. El campo visual de su sistema láser en capturas con eje de giro vertical es de barrido horizontal completo de 360° y con una amplitud limitada a 80° en barrido vertical (Fig. 1).

Para resolver la obtención de datos del espacio de Sant Sever, teniendo en cuenta la cobertura del haz luminoso del aparato y sus medidas, se estableció un plan de trabajo que consistió en prever 4 bases de posicionamiento del escáner para poder cubrir toda la nave de la iglesia. Se situaron 11 dianas de control para la posterior unión de las capturas de cada posición del escáner. También se realizó una medición taquimétrica de cada una de las posiciones de las dianas y de algunos puntos significativos del retablo principal. La finalidad era la de poder ajustar, con la mayor precisión posible, los datos recogidos por el escáner al espacio real de la iglesia.

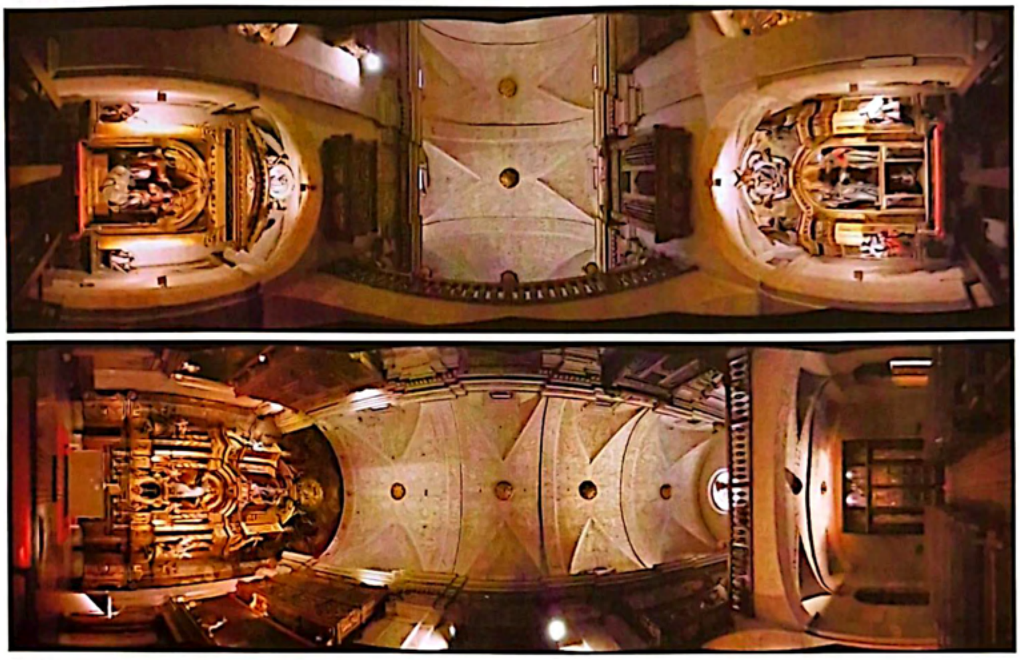
En cada una de las 4 bases de estacionamiento del aparato se realizaron tomas con 3 posiciones distintas del escáner. Una primera toma, con el escáner en posición vertical; una segunda con el eje del escáner en posición horizontal y coincidente con el eje longitudinal del espacio; y una tercera con el eje de escáner también en posición horizontal pero transversal respecto a la nave de la iglesia (Fig. 2).

En cada posición del escáner se realizó una primera toma de datos con una precisión de 0,2° para situar



de Mesa/Regot

Fig. 1



de Mesa/Regot

Fig. 2

los puntos principales, una segunda toma con una precisión del doble de la anterior (0,1°), y una tercera toma de detalle con un ángulo de giro en el barrido limitado, pero de gran precisión en las áreas correspondientes a los retablos (0,05°).

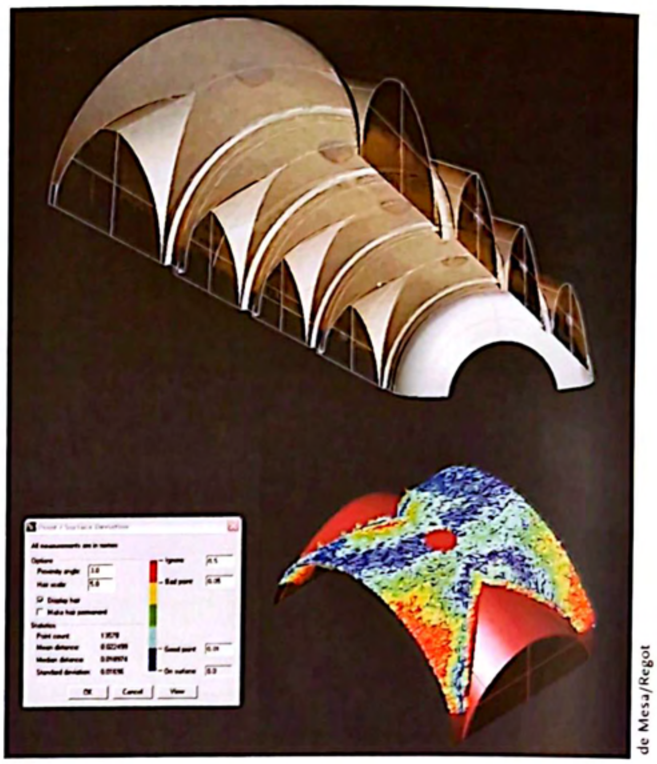
La lectura de datos obtenidos in situ ofreció una primera apreciación del resultado, en el cual la refracción del pan de oro de recubrimiento de los retablos produjo valores similares al de los cilindros reflectantes. Por esta razón, la utilización de las dianas de control para la unión de las nubes no fue posible. De todos modos, los barridos del escáner previstos permitieron obtener suficientes datos para poder recoger con precisión todo el espacio de los retablos de la iglesia en el transcurso de una sola jornada de trabajo.

5- Aplicación de la técnica de levantamiento con escáner láser en la iglesia de Sant Sever de Barcelona. Estructuración de datos.

La unión de las nubes de puntos obtenidas se puede realizar de diversas maneras. La más habitual es utilizando dianas de control. Sin embargo, como ya se ha comentado, la cantidad de puntos singulares que recogieron las distintas capturas no permitió, debido a los

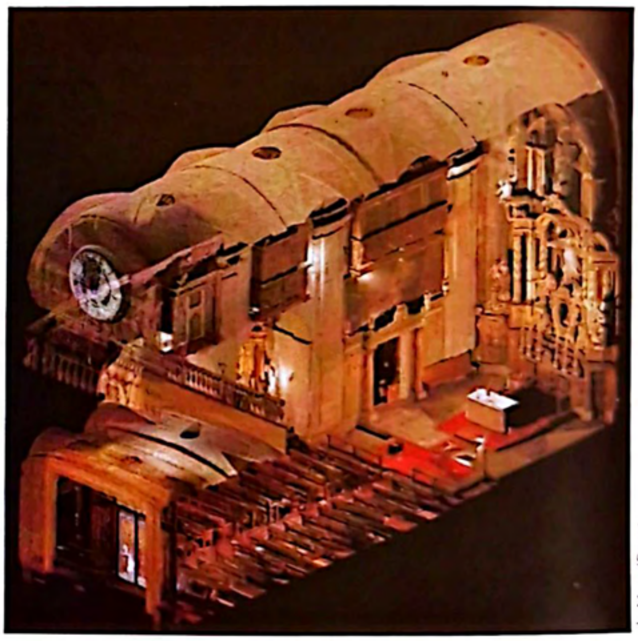
recubrimientos de pan de oro de los retablos, la aplicación de esta metodología. Por esta razón, para realizar la unión de los puntos de las diferentes capturas se utilizó la técnica de la determinación de triedros análogos. Esta técnica consiste en tomar una primera nube como referencia respecto a todas las demás y determinar sobre ella tres planos que luego serán comunes para el resto. De esta manera, la referencia común a todas las nubes de puntos es una caja espacial que se determina, como mínimo, señalando tres puntos para cada plano común. Este procedimiento permitió generar las transformaciones precisas de posición y orientación para cada una de las 12 nubes realizadas, con un error total de 9 mm para todo el conjunto. De este modo, se consiguió el modelo espacial completo de Sant Sever con 87.215.404 de puntos que comparten un mismo origen y se disponen con la misma orientación.

La eliminación de puntos redundantes —aquellos que debido a la unión de nubes son coincidentes en el espacio— es un procedimiento que permite una mayor agilidad en la gestión de los datos. Por otro lado, la selección y clasificación de los datos una vez obtenida la nube final va a permitir establecer la capacidad de representación del modelo tridimensional final y, con ello, la posibilidad de generar imágenes de todo tipo.



de Mesa/Regot

Fig. 3



de Mesa/Regot

Fig. 4

6. Extracción, utilización y aplicación de la información tridimensional obtenida en la iglesia de Sant Sever de Barcelona.

Las aplicaciones que puede tener el uso de la información tridimensional obtenida en la iglesia de Sant Sever mediante un escáner láser pueden ser muy diversas.

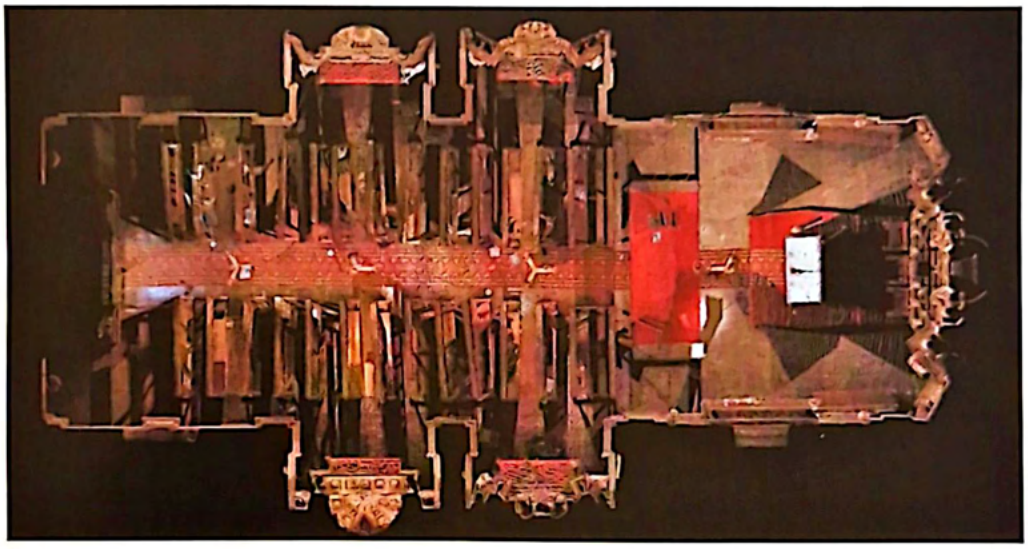
Dos son los niveles de definición del modelo en tres dimensiones que se pueden desarrollar a partir de las posiciones tridimensionales con las que se cuenta. El primero es trabajar directamente con un modelo de puntos 3D a partir del ensamblaje de las diversas nubes de puntos obtenidas por los diferentes barridos de escáner. El segundo, mejor que el primero, consiste en materializar cada una de las superficies definida por las distintas posiciones tridimensionales de puntos, hasta conseguir un modelo generado virtualmente ya no por puntos, sino por superficies (Fig. 3). Sin

embargo, este segundo procedimiento requiere un tiempo de elaboración mucho más largo. Por otro lado, debido a la precisión del instrumento con la que se han realizado los barridos de escáner en Sant Sever, este segundo procedimiento no se puede aplicar a los pequeños detalles de las esculturas y de los retablos, aunque es perfectamente viable para toda la arquitectura y cualquier objeto de escala mediana.

En nuestro caso, se ha optado por modelar la cubierta (bóveda) de la iglesia de Sant Sever como ejemplo de lo que se podría conseguir con todo el modelo utilizando superficies. Para llevar a cabo esta labor se seleccionaron los datos de las nubes de puntos entre las cotas 9,15 y 14,50. Esto permitió trabajar con la bóveda en un solo archivo y aplicar los análisis geométricos necesarios de manera unitaria con el fin de obtener los datos de las formas que lo componen.

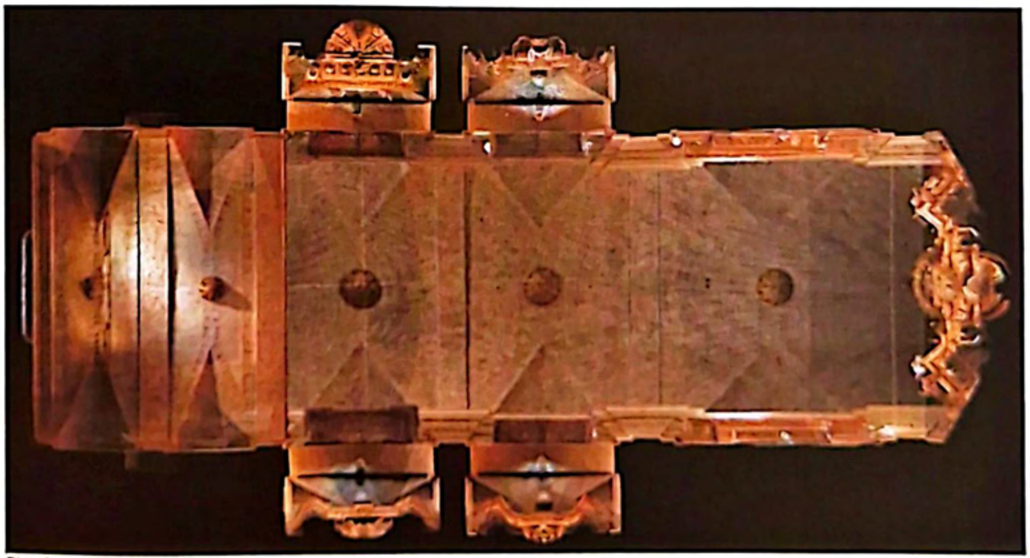
A partir de las secciones transversales y longitudinales de la bóveda, conseguidas con programas informáticos de gestión de nubes de puntos, se realizó el análisis de las curvas obtenidas para definir las superficies de los arcos formeros y de los lunetos transversales.

Cada uno de los tramos de bóveda se resolvió a partir de la generación de cilindros, en el caso de las



de Mesa/Regot

Fig. 5



de Mesa/Regot

Fig. 6

de Mesa/Regot

Fig. 7

superficies longitudinales. Para la definición de los lunetos se aplicaron extrusiones sobre los arcos apuntados. La intersección de estas superficies permitió realizar un primer análisis, con programas de CAD, que posteriormente se ajustaron métrica y formalmente. De este modo, se pudo conseguir un modelo virtual capaz de mostrar las diferencias entre el modelo real, con lo que se consiguieron datos muy precisos del estado de la bóveda del edificio (Fig. 3). Este trabajo, aún en vías de investigación y desarrollo, pretende mostrar cómo se puede completar la información necesaria si se desea obtener una catalogación del edificio con todas sus características y particularidades.

De todas maneras, lo más importante es que, ya sea aplicando el sistema de nubes de puntos o el de superficies para concretar las tres dimensiones, en ambos casos se cuenta con una información que permite reproducir la Iglesia de Sant Sever en un modelo tridimensional con carácter virtual, un modelo que contiene una información realmente abundante sobre su forma y el espacio que define. Las dos propiedades más importantes con las que cuenta este modelo tridimensional son: por un lado, la precisión métrica con la que está desarrollado (aproximadamente 3 cm) y que se puede aplicar desde cualquier posición y orientación del edificio; por otro, la reproducción de las formas del edificio y de todo su contenido en el modelo virtual se desarrolla realmente con un gran detalle, gracias a su carácter tridimensional y a la reproducción fidedigna de sus materiales a partir del color que tiene asociado cada uno de los puntos que lo definen (Fig. 4).

Estas dos propiedades permiten utilizar este modelo 3D para reproducir las medidas de la arquitectura del edificio con una precisión considerable y a partir de cualquier tipo de vista. Obtener una planta (Fig. 5), una planta de cubiertas (Fig. 6), una sección longitudinal o transversal (Fig. 7 y 8) es un proceso inmediato. Esta aplicación, que en la escala de arquitectura permite contar con una cuantificación métrica del edificio muy detallada, se puede utilizar para estudiar el estado de conservación de la obra y de su estructura. Este mismo principio también se puede aplicar a los distintos retablos de la iglesia, pero sobre todo al retablo principal. Esta pieza tan singular de la iglesia de Sant Sever puede ser perfectamente reproducida en una vista ortogonal de tipo frontal, que no es otra cosa que su alzado (Fig. 9), lo que permite tener una descripción métrica de todo su contenido realmente exhaustiva.

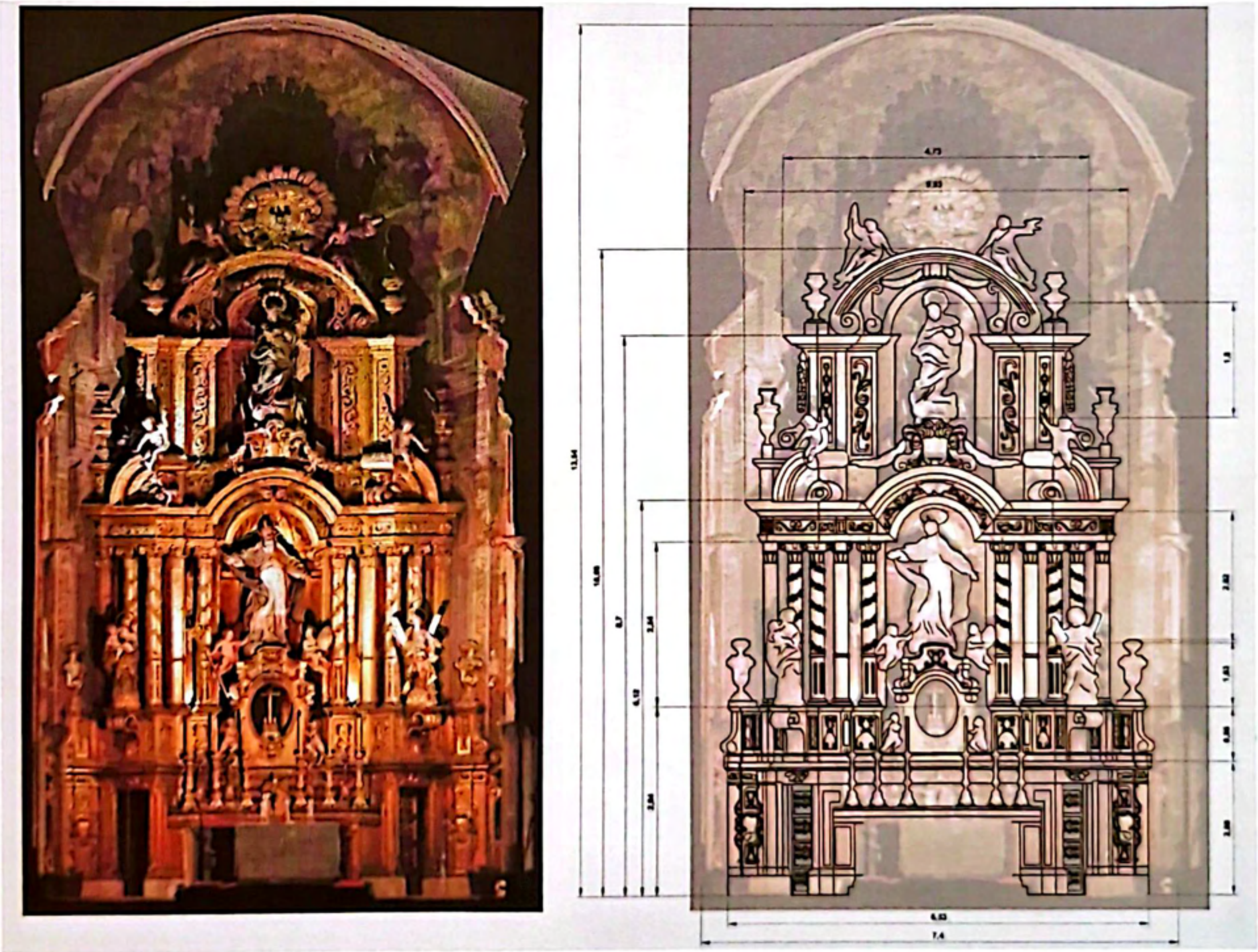
de Mesa/Regot

Fig. 8

A partir de este tipo de información es posible desarrollar una catalogación detallada de todo el edificio y de todo su contenido en la que se puede realizar una clasificación y análisis de cada una de sus partes por separado o respecto al conjunto, a partir de sus tamaños, de sus posiciones reales y de sus materiales.

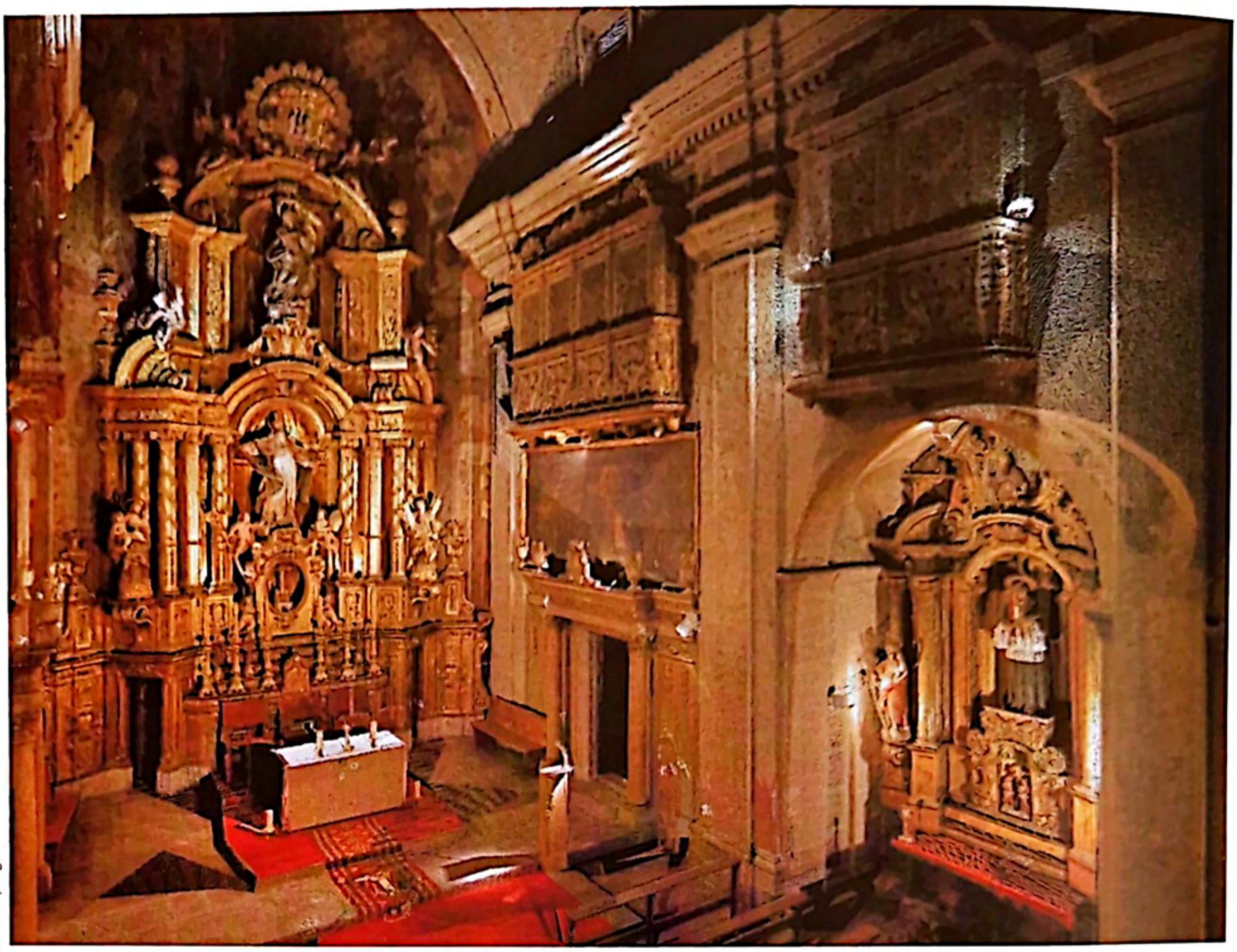
Por otro lado, el modelo que se ha obtenido de Sant Sever permite elaborar vistas tridimensionales del conjunto o de cualquiera de sus partes, con cualquier punto de vista y con cualquier tipo de proyección. Es decir, en perspectiva cónica (Fig. 10) o en axonometría (Fig. 4), y desde posiciones reales o ficticias. Además, la ventaja de este tipo de vistas es que pueden ser estáticas o desarrollarse con movimiento reproduciendo cualquier tipo de secuencia.

La posibilidad de reproducir virtualmente la iglesia y todo su contenido en tres dimensiones, y no sólo con su tamaño exacto, sino también con los colores de sus materiales, permite entender la relación entre el espa-



de Mesa/Regot

Fig. 9



de Mesa/Regot

Fig. 10

cio del edificio y su contenido de una manera realmente nueva e integral. En este sentido, la posibilidad de ver simultáneamente, a escala, con los colores de los materiales y en tres dimensiones, la arquitectura y los retablos que contiene nos permite percibir, sobre todo en el caso de Sant Sever, la relación tan íntima que existe entre estos dos elementos tan característicos de la arquitectura del sigo XVIII. Una relación que, por la escala y el tamaño con el que se desarrollan en Sant Sever, permite descubrir cómo la arquitectura se convierte definitivamente en aquel el espacio en el que se desarrolla el retablo como el verdadero protagonista de la escena. Es más, se entiende cómo el retablo no tiene sentido sin la arquitectura del edificio que lo contiene y, al mismo tiempo, cómo el espacio de la arquitectura sin retablos queda inerte.

Un relevamiento tridimensional mediante un sistema láser con las características que se han descrito, como en el caso de la iglesia de Sant Sever o en cualquier otro, demuestran la eficacia, la rapidez y la precisión de la información que se puede obtener de un edificio complejo. La calidad y la cantidad de la información que se puede extraer con este sistema permite definitivamente realizar valoraciones cuantitativas y cualitativas exhaustivas del objeto tratado.

Agradecimientos:
La utilización de un escáner láser Riegl LMS-Z240i para realizar este trabajo ha sido posible gracias a la cesión del aparato por parte del Centre de Polítiques del Sòl i Valoracions que dirige el catedrático Josep Roca Cladera y a su laboratorio de Modelat Virtual de la Ciutat.

Agradecemos los consejos prácticos y el asesoramiento técnico brindado por el sr. Alejandro Marambio para el ensamblaje de las diferentes nubes de puntos realizadas en este trabajo.

La colaboración de los profesores Felipe Buill y Amparo Núñez, del Departamento de Ingenieria del Terreno Cartográfica y Geofísica de la Universidad Politécnica de Catalunya, ha hecho posible contar con el apoyo topográfico para la determinación de las posiciones de los cilindros reflectantes y de los puntos singulares del retablo mayor.

Al Ilústre capítulo de la catedral de Barcelona y a Mn. Josep Maria Martí Bonet por habernos permitido trabajar en la iglesia de Sant Sever.

Estudis

Museu de Lleida: diocesà i comarcal (Antoni Benavente)

Cap de sant Pau

1611-1615

Portal dels Apòstols de la Seu Vella de Lleida

Claudi Perret
(documentat a Barcelona des del 1591 – Perpinyà, 1621)

Pedra arenosa
43 x 28 x 44 cm
Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal
(núm. inv. MLDC 533)

VILLANUEVA 1851, p. 87, 98-101; PLEYÁN DE PORTA 1873, p. 217-218; HERRERA 1915, s/p; DURAN i SANPERE 1932, p. 74-76; BERGÓS 1928, p. 176-177; BERGÓS 1935, p. 220-233; DURAN-AINAUD 1956, p. 243-244; LARA 1971, p. 27-29; LLADONOSA 1972, p. 164; GUDIOL i RICART 1974, p. 256-258; ALONSO 1976, p. 54-55, 103, 124-126; LARA 1977, p. 31-33; DALMASES-JOSÉ 1984, p. 203-205; LORÉS 1989, p. 280; ESPANYOL 1991, p. 198; TERÉS 1991a, p. 221; TERÉS 1991b, p. 69-70; BOSCH-ROIG 1991, p. 312-313; BOSCH 1993b; MACIÀ 1993; BOSCH 1994; BOSCH 2000-2001, p. 168; BOSCH 2004, p. 315-316

L'exposició *Alba daurada* enceta el seu recorregut concedint un tracte especial al mestre Claudi Perret, nat a la Borgonya, a Saint-Claude, i instal·lat al Principat des del 1591. Es tracta d'un autor que fa de pont entre el món dels imatgers de finals del segle XVI i el dels retaulers nascuts a les portes del XVII, i que actua com un exemple valuós de la importància que els escultors i pintors forasters van tenir en la plàstica local durant tot el segle XVI i el començament del sis-cents, per bé que llur presència va declinar considerablement durant la nova centúria. En concret, Perret hi arribà, procedent de la ciutat d'Arle de Provença, acompanyat d'altres col·legues borgonyons, com Miquel Brunet i Guillem Fantici (BOSCH 2004, p. 311).

El tracte especial que donem a Perret consisteix a no presentar-ne ni un treball en fusta ni un element de retaule. Malauradament, no queden obres seves realitzades en la matèria dominant al mercat local, tret de l'escultura que presideix el retaule major de la seu de Perpinyà, inaccessible a efectes expositius. No ens han arribat, per mencionar algunes peces, el retaule major de l'església de Betlem de Barcelona (1592), el major de Santa Maria de Cervera, que va fabricar amb els Rubió (1596-1603), el plafó de la *Resurrecció* que va fer per a la capella del Palau de la comtessa de Palamós, a Barcelona (1601), o el retaule de sant Domènec del convent barceloní de Santa Caterina (1605). Tampoc no queda cap rastre dels retaules de l'Anunciació del beneficiat Miquel Vidal (1601) —que jo (2000-2001), erròniament, havia proposat d'identificar amb el plafó central de l'actual retaule de l'Anunciació de la catedral de Girona—, de Sant Nicolau de Malgrat de Mar (1606), o de sant Ramon Nonat de Seró (1612). Si fos correcta la nostra hipòtesi segons la qual se li ha d'atribuir el retaule major de l'Assumpta de Linyola (1604), que possiblement realitzà amb la col·laboració de Francesc Rubió i Miquel Rubiol, la fotografia d'aquest conjunt prèvia a la seva destrucció gairebé completa, el 1936, seria l'única evidència coneguda d'una obra seva en fusta d'alba (per a la reconstrucció del catàleg «en fusta» del mestre, vegeu un estat de la qüestió biogràfic a BOSCH 2000-2001, p. 167-169, amb remissions a la bibliografia pertinent, especialment als estudis cerverins de Duran i Sanpere).

El treball que representa Perret en la mostra gironina és de pedra i palesa la polivalència de l'autor, capaç d'integrar-se competitivament en el mercat de l'alba tallada i de realitzar escultura de pedra i d'alabastre. De fet, els treballs més celebrats —i els únics conservats— de Claudi Perret són executats en aquest material. Entorn del 1618 sabem que preparava, amb Onofre Salla, els models per a la decoració dels balcons de la nova façana del Palau de la Generalitat (PERELLÓ 1996, p. 221), una activitat que, si s'estudiés a fons, segurament permetria d'atribuir-li la decoració de la fornícula central. Del 1615 al 1621 s'ocupà dels treballs d'escultura relacionats amb l'acabament del rerecor de la catedral de Barcelona, que foren sufragats pel bisbe Lluís de Sanç, integrant i emulant sense

Sant Pere apòstol.
Museu de Lleida Diocesà i Comarcal.
Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Moisès.
Retaule major de Sant Joan de Perpinyà.
Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

fortuna els treballs de Bartolomé Ordóñez (BOSCH 2000-2001). Entre el 1618 i el 1621 elaborà el retaule major de Sant Joan de Perpinyà. La mort el va trobar a la capital rossellonesa, «a la casa del pubill Riu situada en la parròquia de Sant Juan de la present vila de Perpinyà en la plassa de la llana», i li va impedir d'enllestir aquest projecte, que acabaren el seu fill Josep i els escultors Hug Perret, Andreu Lamich, Josep Peris, Jordi Lleonart i, en una darrera fase i en solitari, el mestre cerverí Onofre Salla, el qual el tancà amb un expeditiu i barroer coronament de fusta emblanquinada (*vid.* DURLIAT 1953, p. 217-220, BOSCH 1994, p. 329-333 i HERNÁNDEZ 2002 sobre la història del retaule i els seus autors). El 18 de novembre del 1621, un notari local aixecava acta dels seus béns davant del pintor Honorat Rigau, que actuà de testimoni (DURLIAT 1954, p. 220; Arxiu Departamental dels Pirineus Orientals G-349). Entre les modestes possessions, eines de l'ofici i objectes d'ús quotidià de Perret, reclama poderosament la nostra atenció un llibre excepcional, una raresa als inventaris artístics catalans: «un libre de Paulo Lomasso», és a dir, un text no identificat del tractadista llombard autor de la *Idea del tempio della pittura* i del *Trattato della pittura, scultura ed architettura*. Per una informació documental més tardana sabem que el mestre va morir intestat i que la seva herència es va repartir a parts iguals entre els quatre fills, Josep, Victòria, Jacinta i Elisabet Anna, d'acord amb la sentència dictada per la cort del veguer de Barcelona el 18 de maig del 1624 (BOSCH 2000-2001, p. 169).

El *Cap de sant Pau*, juntament amb un *Sant Pere* (MDL 532) que li fa de parella i els fragments de la mà i del braç de sant Pau (MDL 1511 i 1543), del Museu de Lleida, formaven part d'una de les intervencions més peculiars dels escultors de l'època barroca: la integració de dues figures siscentistes a l'ogival portal dels Apòstols de la Seu Vella, ple d'escultures elaborades pels mestres Guillem Solivella (la Verge, sant Pere, sant Pau i els sants Joans, 1393), Rotllí Gautier (sant Andreu, sant Jaume el

Major i sant Bartomeu) i Jordi Safont (els apòstols Felip, Jaume el Menor, Tomàs, Mateu i Maties, 1442-1443). És molt probable que els personatges més antics, els del mestre Solivella, no convencessin durant gaire temps el capítol catedralici, ja que el 1452 Jordi Safont esculpia una Verge i un sant Joan Evangelista per substituir els antics, i el 1460 Bertran de Borda feia el mateix amb un sant Joan Baptista (ALONSO 1976, p. 103, 124-125, 133; TERÉS 1991a, p. 221; TERÉS 1991, p. 69-70). Les figures dels sants Pere i Pau van aguantar encara un segle i mig flanquejant la preciosa *Verge del Blau* que presidia el trencallums del celebrat portal, però l'any 1611 els canonges decidiren canviar-les per unes de noves, «de la grandaria són les altres figures». Les encarregaren al nostre protagonista, aleshores mencionat com a «scultor habitant a Cervera», per 160 lliures. Al preu previst, als acords s'hi van afegir encara 20 lliures pel cost de la talla de les dues peanyes noves que ara són l'únic record que queda a l'indret original del pas del borgonyó per la Seu; un sorprenent record classicista en l'ampli ingrés gòtic (ALONSO 1976, p. 283; BOSCH-ROIG 1991, p. 313; BOSCH 1993b). Les imatges van patir els dissortats avatars de la Seu Vella. Com tot l'apostolat, deixaren el portal al segle XVIII i s'integraren a l'oratori de Sant Pau de la ciutat; després ingressaren al Museu Diocesà, on foren objecte de greus destrosses el 1936.

Com ja he explicat en textos anteriors, que ara retrobo sense materials nous per afegir-hi, la comanda al borgonyó es contextualitza dins la iniciativa de monumentalitzar el portal endegada a finals del segle XVI i segurament gestionada per l'arquitecte Pere Blai, que dissenyà una porxada per aixoplugar-lo, la Croera (GARRIGA 1991, p. 283-284). És possible que aquesta empresa tornés a posar sobre la taula la vella qüestió de la possibilitat d'anar eliminant la memòria de la intervenció del mestre Solivella, és a dir, les «dos figures que ara y són» i que els canonges farien baixar per col·locar-hi les noves. Potser el capítol siscentista era més sensible encara a la dissonància entre les imatges trescentistes que hi romanien i els treballs més refinats i naturalistes de Safont, Gautier o Borda. En aquest sentit, sembla eloqüent la sol·licitud contractual a Perret perquè les fes «tan ben fetes y acabades com les de sant Joan y Nostra Senyora»: la competència tècnica, la versemblança, apareix com un requisit aliè a modes o corrents estilístics, unint els gustos dels patrons del XV i els de la primeria del XVII (!) (BOSCH-ROIG 1991, p. 313).

Si observem els dos apòstols, les restes del sant Pau i el sant Pere del Museu lleidatà i recordem com va fer aquests mateixos personatges al retaule major de Sant Joan de Perpinyà, notarem que Perret accedí a dissenyar-los molt estilitzats, emprant un cànon allargat i una frontalitat acusada per harmonitzar-los amb el cicle medieval i encabir-los a l'indret predestinat, és a dir, a l'estret espai lliure de la filera apostòlica. Cal destacar sobretot l'allargament de les túniques, que cauen en ondes damunt del pedestal i ens expliquen com en fou, de pragmàtic, l'escultor a l'hora de lligar les peces noves amb el cicle gòtic, ja que aquesta solució desapareix als sants «clònics», però més plàstics, de Perpinyà, abillats amb túniques i mantells classicistes més curts. No va ser l'única vegada que l'autor treballà amb un peu forçat. Anys després se les va heure amb l'ombra d'Ordóñez al rerecor de la catedral de Barcelona. En tots dos casos es fan paleses les limitacions d'aquest artesà itinerant. I a Lleida, tot plegat provoca la perplexitat de comprovar que en la història de l'art, a vegades, les categories estilístiques no tenen cap utilitat. Davant les estàtiques i «petrificades» personalitats dels sants Pere i Pau de Perret, més «icones» que «personatges», algunes de les escultures quatrecentistes resulten més plàstiques i expressives, gairebé més naturals.

JOAN BOSCH BALLBONA

CRBMC. Aymerich/Díaz

Adoració dels Mags

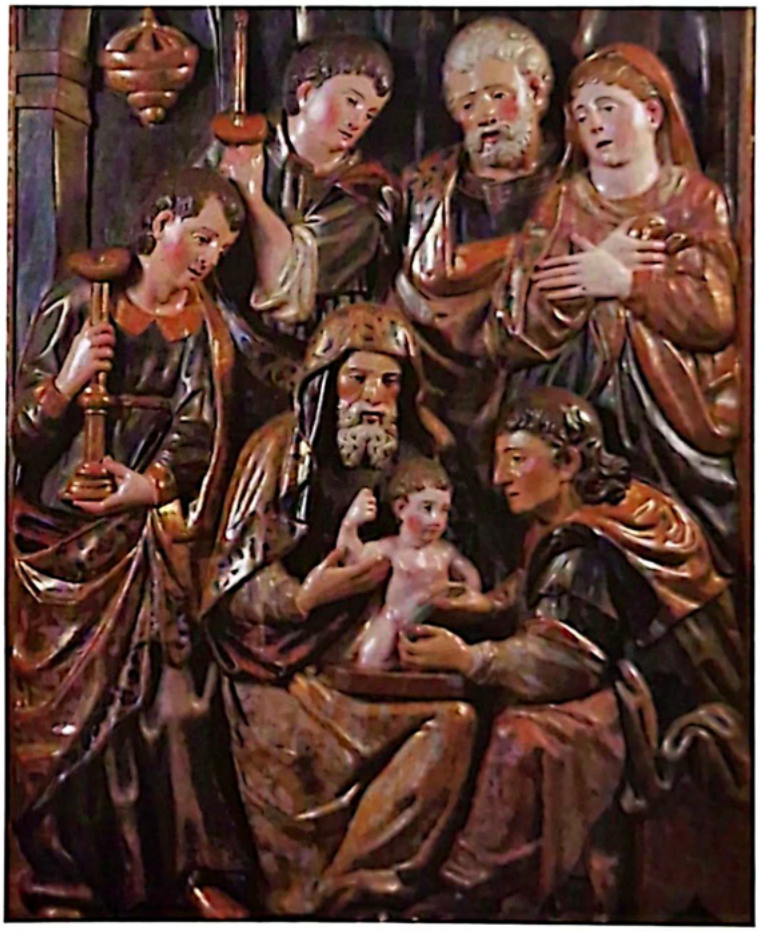
1607 (escultura), 1619 (daurat)
Retaule major de l'església parroquial de Sant Pere de Rubí

Francesc i Jaume Rubió, escultor
Joan Basi, daurador

Fusta d'alba daurada i policromada
174 x 135 x 22 cm
Església parroquial de Sant Pere de Rubí /
Fundació Museu Biblioteca de Rubí

MARTINELL 1959, p. 116; PICANYOL 1960; RUFÉ 1992; BOSCH 1994, p. 457-459; COMELLAS 1996; TORRAS 2001.

L'apòstol Pere fou, sens dubte, un dels sants més populars arreu de Catalunya. La seva vida i fesomia arrelà molt profundament en l'esperit patriarcal de la societat catalana de l'època medieval i moderna. Això va fer que les seves representacions fossin nombrosíssimes en qualsevol medi artístic, fins al punt que les poblacions en el topònim de les quals figurava el nom del sant s'agermanaven virtualment per mitjà d'esglésies parroquials a l'interior de les quals es podien veure sempre les mateixes escenes de la vida de l'apòstol. La iconografia servida als altars legitimava un tremp viril i responsable: s'hi podien observar des de comportaments violents, com la fúria temible en l'empresonament de Crist a Getsemaní, fins a moments antitètics d'emotivitat i contrició, patents en les llàgrimes solitàries i plenes de remordiment de la negació. En l'episodi de la pesca miraculosa, la condició humil de Pere segurament remetia l'espectador a l'experiència íntima de la duresa de la subsistència quotidiana amb més força que no pas la metàfora teològica —no gens subtil— de la pesca d'ànimes. L'alliberament angèlic de la presó recordava la protecció divina en l'adversitat, i la submissió al destí martirial indefugible restava per a l'escena apòcrifa del retrobament amb el Crist penitent als afores de Roma. Per contra, la imatge sempre central i autoritària del sant *in catedra* evidenciava la metamorfosi divina de l'home en el seu periple vital: de pescador pobre en la terra a

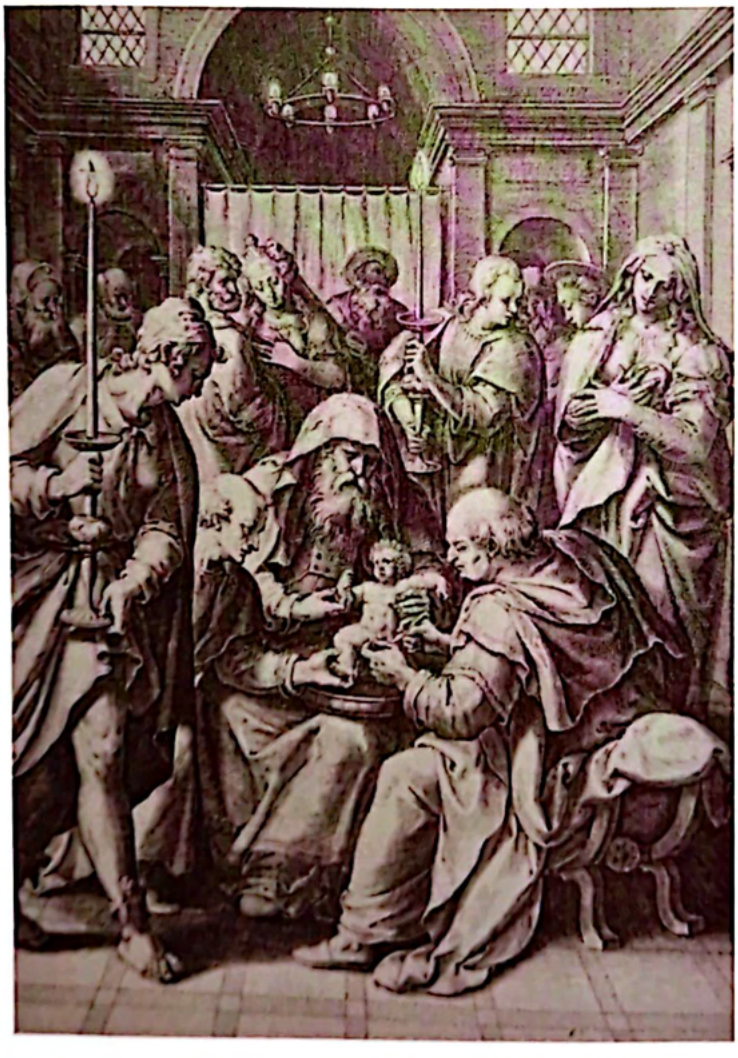


Circumcisió.
Església de Sant Pere de Rubí.
Fotografia Joan Bosch.

jutge coronat a les portes del cel, des d'on legitimava l'Església mateixa en la seva jerarquia i, de retruc, el poder absolutori del Papa de Roma, l'únic dipositari infal·lible de l'autoritat santa de l'apòstol. Tot plegat no resultava pas una mala inspiració per al patriarca barbut del mas català, que amb les claus de casa lligades al cinturó s'asseia a dinar al cap de la taula mentre era servit i reverenciat per la resta de la família. Tot aquest bagatge alliçonador al voltant de la iconografia de sant Pere reviuria en l'escultura de les esglésies vallesanes del segle XVII, moltes de les quals renovellades a l'escalf d'un augment demogràfic important.

El 1599 els habitants de la parròquia de Sant Pere de Rubí (Vallès Oriental) van contractar amb els escultors moianesos Francesc i Jaume Rubió la construcció d'un nou retaule major per a la seva església a fi de reemplaçar l'antic, que era fet de taules de pintura. Per a aquesta

Johan Sadeler: *Circumcisió*. Fotografia *The Illustrated Bartsch*.



empresa els de Moià van acordar, al preu considerable de 1.200 lliures, la fabricació de «[...] deu figures de bulto y sinc taulons de relleu ab los pilars o columnes y altres coses, si y segons està donada la trassa [...]», inclosos els capítols i advertiments de rigor: «[...] y que sien les figures de bonayre y de bona proporsió [...] que si dins dits sinc anys no és accabat, que dits obrés y singulars de Rubí lo puguen fer fer, eo accabar de fer fer a costas y despeses de dits Rubions» (RUFÉ 1992; TORRAS 2001). L'obra fou tallada en la seva major part a Moià, i l'advertència relativa al termini de lliurament va motivar, el 1605, la sol·licitud d'una pròrroga per part dels escultors. El retaule no arribà a Rubí fins a principis del 1607, i un cop allí fou assentat pels mateixos mestres en persona. Al mes de març d'aquell any, però, es va decidir modificar el projecte inicial amb la substitució de dues escultures per dos relleus; a aquest efecte es féu un nou contracte que, a més, inclogué —a un preu total de dues-centes lliures— el sagrari i dos profetes de talla ubicats a la peanya. El relleu de l'*Adoració dels Mags*, present en aquesta exposició, és un dels que s'afegiren aleshores; el segon, que també es conserva, representa el tema de la *Circumcisió de Crist*. Desconeixem el motiu d'aquesta alteració d'última hora, però no sembla desencertat imaginar que els rubinencs optessin per un augment decoratiu i doctrinal alhora, ja que tradicionalment el tema de la *Circumcisió* solia ser una al·lusió a la purificació espiritual i al sagrament de la confessió.

Els treballs d'enllestiment del retaule es van allargar fins a l'any 1609, quan consta que ja era a punt de visura; tot i amb això, el 1610 Francesc Rubió encara va contractar en solitari per a aquesta empresa la factura de «[...] un parell de angelets de tres palms de alsada, y una Nostra Señora de dos palms de alsada [...]» (TORRAS 2001). La forta despesa ocasionada per tot plegat va forçar el municipi a cercar ingressos extraordinaris, situació que es devia prolongar més enllà del 1618, any en què s'efectuà a un dels Rubió, per dues figures esculpides a les portes del retaule, el darrer pagament conegut. L'obra dels moianesos va romandre a lloc durant més de dues centúries, però la profunda reforma a què fou sotmesa l'església el 1883 va fer desestimar-ne el reapro-

fitament. Arran del seu desmuntatge i de la crema de l'església, el 1936, es van perdre les escultures i els elements arquitectònics. El museu, tanmateix, va poder conservar un total de vuit relleus: quatre històries (l'*Adoració dels Mags*, la *Circumcisió*, *Quo vadis?* i la *Crucifixió de sant Pere*) i quatre sants (*Sever*, *Pacià*, *Ramon de Penyafort* i *Francesc d'Assís*) que es troben exposats a la mateixa parròquia des del 1992, any en què foren restaurats. El mateix museu disposa també d'una escultura de *Sant Pere* que probablement formà part del conjunt original; aquesta hipòtesi, tanmateix, no es pot asseverar amb precisió, ja que desconeixem les advocacions de les imatges perdudes així com l'aspecte de l'estructura, de la qual no ens ha arribat cap descripció prou acurada, tot i que alguns investigadors han fet propostes plausibles de reconstrucció virtual (COMELLAS 1996).

El relleu de l'*Adoració dels Mags*, com la resta de les històries supervivents, ha esdevingut una peça privilegiada per a l'estudi de l'art escultòric dels Rubió, i, amb ells, de l'evolució de l'escultura tardorenaixentista catalana durant el primer decenni del segle XVII (MARTINELL 1959; BOSCH 1994). El punt de partença és fonamentalment retardatari, com correspon a la pràctica artística de Francesc Rubió, apresa i exercida des del darrer quart del cinc-cents fins al 1612, any de la seva mort. La composició tendeix a atapeir l'espai amb figures i a reduir a la mínima expressió tota possibilitat de descripció arquitectònica o paisatgística, que en aquest cas resta limitada al crepuscle monocrom pintat al fons de la peça; el centre és ocupat pel rostre del rei Melcior, que, de genolls, ofereix el seu present al Crist infant, a partir del qual s'organitza axialment la distribució dels rostres de la Verge i sant Josep, per una banda, i de Baltasar i un servent per l'altra, sempre en ordre ascendent. L'escàs espai lliure que queda a la part superior s'ha emplenat amb un núvol de glòria reverberant —característic de les obres dels Rubió— pel qual treuen el cap dos querubins i on es fixa l'estel anunciador.

Hi ha ben pocs elements en el treball escultòric que ens permetin detectar un distanciament o una novetat significativa respecte a les composicions efectuades sobre el mateix tema al llarg del darrer terç del cinc-cents; els moianesos mantenien perfectament vius molts recursos de l'escultura d'èpoques anteriors, especialment la isocefàlia i les desproporcions anatòmiques de la figura humana, trets que en determinats moments poden evocar alguns aspectes de la imatgeria gòtica supervivents en la plàstica del primer quart del segle XVI. Malgrat tot, hi aportaven altres elements de detall particularment enriquidors, segurament claus per al seu èxit empresarial. Especialment significatiu és l'èmfasi descriptiu dels plecs dels vestits en tots els personatges, amb nombrosos doblecs virtuosament executats a la falda de la Verge, o en la caiguda mòrbida del vestit del rei Melcior, amb cinyell nuat a la vista, que contrasta amb els plecs uniformes i arquejats de la túnica exòtica de Baltasar, rebregada de forma efectista al voltant de la copa que el personatge sosté amb la mà esquerra. Tota aquesta orquestració tèxtil peculiar aportava la sumptuositat requerida a l'escena i, alhora, feia que els escultors poguessin lluir la seva capacitat tècnica a l'hora de modelar la fusta dura i transmutar-la en robes d'aparença molla i lleugera, capaces d'insinuar el volum del cos humà que vestien. Segons la informació de què disposem, en cap altra obra seva coneguda no van insistir tant com aquí en aquest aspecte. Tant el retaule del Roser de l'església parroquial d'Esparreguera, del 1612, com el retaule de Sant Vicenç de Castellbisbal, del 1619 (tots dos destruïts el 1936, però coneguts per fotografies), presenten uns personatges més inexpressius i unes vestimentes menys elaborades que els relleus rubinencs, així com un treball de talla més baix. L'altre retaule supervivent dels moianesos, el de Sant Pere de Castellfollit del Boix, no ens permet establir gaires comparacions, ja que consisteix fonamentalment en escultures exemptes.

La segona gran aportació que van fer els Rubió en el relleu de l'*Adoració dels Mags* radica en la voluntat de dotar els personatges d'una vitalitat i una emotivitat intenses, aconseguides essencialment a partir de l'èmfasi en la gesticulació i en les expressions facials. Melcior lliura amb la boca entreoberta i la mirada fixa, quasi plorosa, el seu present, que l'Infant acull amb l'expressió serena habitual; la Verge es mira el rei amb condescendència mentre destapa el recipient amb la mà esquerra, de manera que el contingut i el fons de la tapa es fan visibles a l'espectador. En aquest episodi els escultors

van orquestrar, de forma molt efectiva, un joc singular de gestualitats i disposicions de les mans dels personatges, fidels a la retòrica tradicional de l'acte d'homenatge que l'escena representa. Altre tant s'esdevé amb els dos reis que estan dempeus: Baltasar tomba el cap amb semblant entendrit i assenyala el grup de la Verge i l'Infant mentre Gaspar el contempla; el braç dret i estès del rei negre oculta el braç (l'esquerre) amb el qual Gaspar sosté la seva ofrena, que esdevé lleument visible per dessota, fet que exemplifica l'esforç dels escultors per mirar d'insinuar l'existència d'un espai buit natural entre els personatges. El servent de l'angle dret alça la vista cap al núvol de glòria mentre un Josep melangiós, amb la mirada absent, es recolza en el seu bastó.

No cal dir que el tema de l'*Adoració dels Mags* tenia aleshores una llarguíssima i variada tradició iconogràfica i una presència abundant tant en l'àmbit religiós com en el domèstic. De la mateixa manera, també podem imaginar que dins el taller dels Rubió l'episodi degué esdevenir una de les històries habituals del repertori d'ambdós mestres; això no obstant, és de suposar que els moianesos devien emprar —com, d'altra banda, solia ésser habitual en la pràctica artística de l'època— alguna estampa gravada que els servís de referent. En principi, aquest presumible model encara no ha estat identificat amb prou certesa; malgrat tot, és destacable l'existència d'algunes analogies puntuals amb el gravat del mateix tema de Bernardino Passari, editat en el *Rerum Sacrarum liber* de Lorenzo Gambara (C. Plantin, Anvers, 1577), i amb una estampa d'Antonio Tempesta elaborada per ornamentar una primera edició poliglota dels Evangelis, apareguda a Roma el 1591. Ambdós són, però, gravats de caràcter menor que a primera vista aporten poca informació artística i fidelitat descriptiva en el detall. Per contra, amb motiu d'aquesta exposició Joan Bosch ha pogut identificar la font gràfica subjacent en el relleu de la *Circumcisió*: es tracta d'un gravat de Johan Sadeler datat el 1581 i tallat a partir d'un dibuix original de Marten de Vos (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt), força més fidel al relleu de Rubí que no pas el gravat similar de Hieronymus Wierix, estampat a les *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuïta mallorquí Jeroni Nadal, que jo mateix havia proposat amb anterioritat.

L'adaptació que els moianesos van fer d'aquesta estampa ens permet apreciar millor tant les llicències compositives i anatòmiques com la interpretació neguitosa de l'espai arquitectònic, derivada de l'anquilosi estructural palesa en les obres conegudes dels escultors. En cap moment no s'aconsegueix traduir acceptablement la sensació d'amplitud i coherència compositiva de l'estampa; el recurs reduccionista dels Rubió, si bé de notable efectivitat en la captació dels elements essencials, es deixa pel camí la lliçó perspectivista, que hauria demanat molt probablement l'ús virtuós d'una major capacitat de gradació en el tou de la talla, en detriment de l'alt relleu, quasi uniforme, predominant en les diferents peces rubinenques. El recurs tradicional de l'apilament de figures, per bé que hàbilment dissimulat per la combinació de personatges dempeus i asseguts, segueix present a l'hora d'evitar el plantejament de punts de fuga o altres mecanismes racionals de representació visual, cosa que emparenta els escultors de Moià amb el nivell habitual, per modest, de l'artista comú català del primer terç del sis-cents. En aquest sentit, no serà sobrer recordar que Francesc Rubió, pare de Jaume, era analfabet i que, per tant, una bona part de la informació escrita sobre aquesta complicada matèria quedava fora del seu abast. No així la purament gràfica, que, com bé demostra l'ús del gravat de Sadeler, sí que era assumida en el seu aspecte més immediat; en qualsevol cas, resultava suficient per satisfer de llarg les expectatives dels parroquians, prou contents amb el resultat clar, llepat i devot de les històries.

Comentari a part mereix la policromia dels relleus, empresa en alguna data anterior al 1619 pel pintor barceloní Joan Basí, un artista força ben considerat arreu de la geografia catalana en la seva especialitat de daurador de retaules que, casualment, el 1611 havia contractat, a la propera vila de Terrassa, el daurat del retaule de santa Maria, pintat pel genovès Baptista Palma i ubicat a la vella església romànica de Sant Pere d'aquesta població (CORNUDELLA 1998). La presència d'aquest artista a Terrassa en dates tan pròximes a l'enllestiment del retaule rubinenc i precisament en una església de la mateixa advocació explicaria de manera plausible l'elecció dels obrers parroquials. Fou una bona tria; la feina acurada que Basí va realitzar sobre

els relleus dels Rubió contribuí especialment a realçar la vivesa dels personatges. La pintura ajustada de les carnacions esdevingué essencial per definir amb precisió els sentiments dibuixats als rostres i la seva adequada pal·lidesa o intensitat, segons que es tractés de personatges femenins, ancians o joves. Però el més notable d'aquest treball és, sens dubte, la finor de les ornamentacions aplicades als teixits, en les quals l'artista emprà una gran diversitat de motius que emplenen de riquesa drapejats i voravius, amb un gran sentit de l'equilibri en la seva dosificació i admirablement adaptats a la combinació profusa de plecs i doblecs traçats arreu pels de Moià.

En la policromia dels relleus dels sants bisbes Sever i Pacià trobem una combinació particularment fantasiosa de fris vegetal amb representacions d'ocells, en aquest cas coloms i caderneres, als voravius i al revers dels mantells i de la capa pluvial, una feina minúscula que difícilment devia resultar visible si no es contemplava de prop però que, en qualsevol cas, evidencia la minuciositat d'aquest daurador en la reproducció dels brodats sumptuosos de les robes litúrgiques. També és notable l'elegància dels motius traçats amb línies fines daurades sobre robes pintades amb tons foscos, com en el cas dels hàbits de sant Francesc d'Assís i sant Ramon de Penyafort; especialment reeixit és el treball realitzat en l'hàbit d'aquest darrer. Per contra, en la túnica de Baltasar, al relleu de l'*Adoració dels Mags*, Basí emprà un adorn encadenat de mida més gran, pintat sobre fons clar, que realça l'aspecte exòtic del personatge. Pel que fa al pintat dels fons de les històries, en molts punts es va abstenir d'aplicar el daurat opac de rigor i va optar per un motiu puntejat, laboriós i molt efectista, que accentua el realisme dels escenaris crepusculars. En general, el bon treball de Basí traspuava una modernitat que matisava força els aspectes arcaïtzants de l'obra dels moianesos.

Dintre del panorama escultòric català de principis del sis-cents, el taller dels Rubió va representar un contrapunt local a l'art estilitzat dels Pujol, farcit d'italianismes deutors d'una cultura estètica apresa des d'una profunditat i consciència evidents, i prou superior a la de la majoria dels entretalladors i escultors coetanis. Ambdós, però, semblen inaugurar el que seria la gran època dels obradors retaulers familiars, amb representants com els Rovira, Grau, Sunyer, Vilar, Escarabatxeres, Ratés, Xoriguera i tants altres, exponents clars de la vitalitat extraordinària de la retaulística catalana dels segles XVII i XVIII; una vitalitat que, en el fons, no és sinó un reflex del vigor social i econòmic que van demostrar els bisbats de la Catalunya interior, protagonistes d'un auge artístic —essencialment escultòric— sense precedents. D'acord amb aquesta constatació, la faceta contractista dels Rubió es podria qualificar de frenètica. En dates pròximes a l'empresa de Sant Pere de Rubí tenien entre mans, de manera simultània, la construcció del retaule major de l'església de Santa Maria de Cervera (1596), el de la parroquial de Sant Hilari Sacalm, a la Selva (1598), la restauració del retaule major de l'església parroquial de Berga (1604) i el retaule major de Sant Pere de Ripoll (1605). La vila de Moià, com a centre retauler de primer ordre, no s'entendria sense la llarga pervivència, solidesa i perícia organitzadora dels Rubió, que en van fer l'epicentre geogràfic del seu negoci i un punt de trobada i formació per als fusters avesats a la construcció de retaules (PICANYOL 1960), així com un referent notable per als nombrosos escultors d'arreu subcontractats en les múltiples empreses de la família. Sense l'aportació tan intensa dels Rubió, probablement no haurien trobat mai el seu lloc mestres retaulers moianesos recentment descoberts, com Gabriel Vilanova o Salvador Gros (GALOBART 1996; SITJES 2005).

Santi Torras Tilló

Scanned with CamScanner

Adoració dels pastors

1623-1626 (escultura), 1631-1633 (daurat i policromia)
Retaule de la Immaculada de Santa Maria de Verdú

CRBMC. Aymerich/Díaz

Agustí Pujol II, escultor
(*c*. 1583-1628)
Gregori Ferrer, daurador

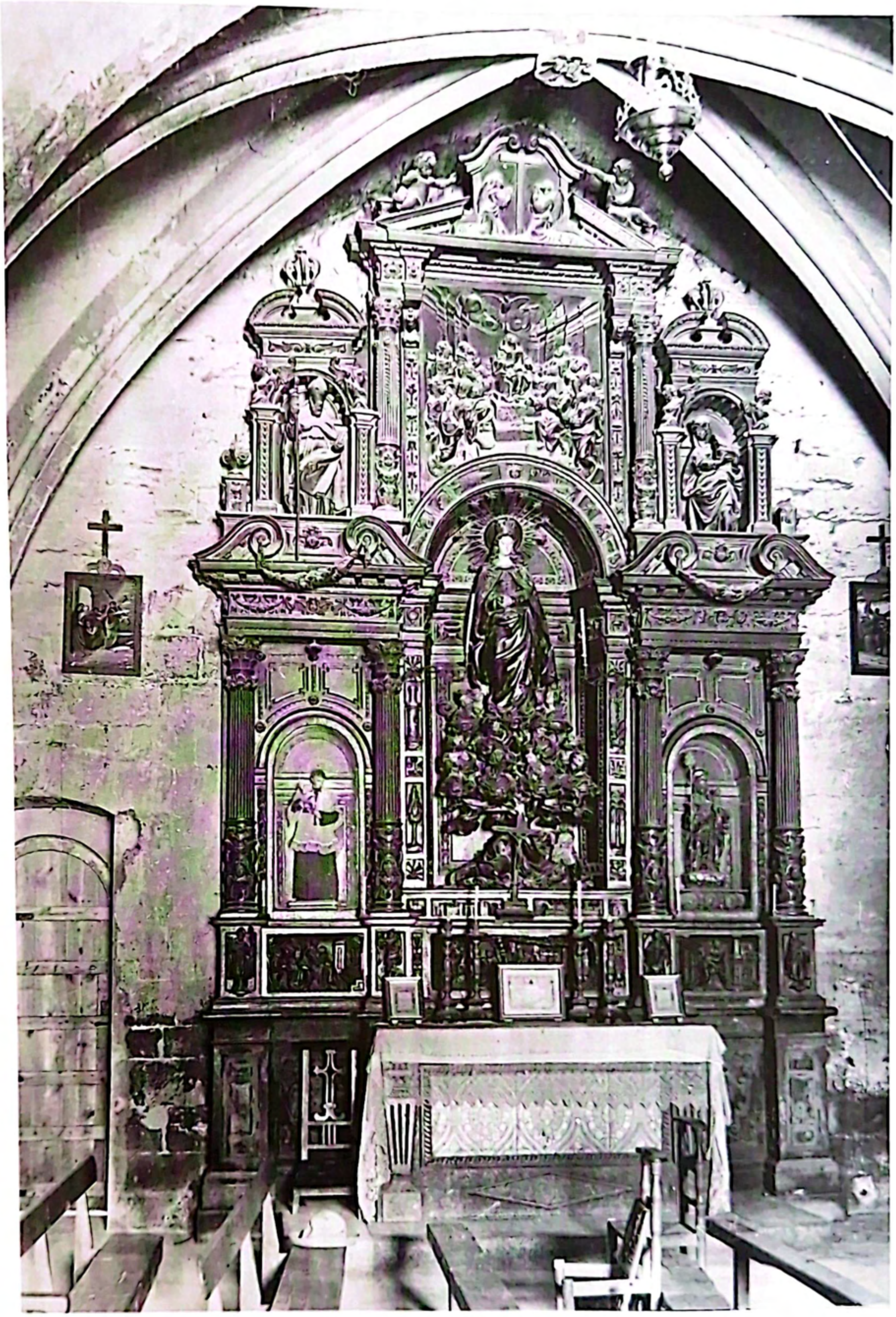
Retaule de la Immaculada
Fusta d'alba daurada i policromada
44 x 117 x 9 cm
Església parroquial de Santa Maria de Verdú

MARTINELL 1921, p. 30-32; MARTINELL 1959, p. 70-72; BOLEDA 1991, p. 25-26; BOSCH 1994, p. 417-421; BOLEDA 1999, p. 114-126; PUIG 1999, p. 239-251; ESPINALT 2002, p. 23, 180, 190 i apèndix 2; PUIG 2004, p. 107-112; BOSCH 2005

Immaculada damunt l'arbre de Jessé.
Església de Santa Maria de Verdú.
Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.

L'11 de juny del 1623, els jurats de Verdú varen contractar amb Agustí Pujol II la realització d'un retaule dedicat a la Immaculada Concepció que costaria 400 lliures i que l'escultor hauria de tenir acabat en tres anys (MARTINELL 1921; i BOLEDA 1999, p. 116, per la transcripció). El mestre va respectar escrupolosament el termini i, en efecte, l'1 de juliol del 1626 els parroquians «reberen i acceptaren la obra ab molta satisfacció». A banda del contracte, conservem un bon nombre d'àpoques relatives a la comanda. La darrera, datada el mes de juny del 1627, Pujol ja la cobrà a Reus, on treballava al major de la Prioral. A més, un dels dos documents manuscrits d'Agustí Pujol II coneguts està vinculat al retaule de Verdú. És una carta redactada a Reus el 4 de juny del 1627 i dirigida al seu procurador, un tal «senyor Borrell», segurament un home de la seva confiança a Verdú. Li demana que faci algunes gestions per reclamar als jurats 100 lliures pendents de pagament a compte del preu fet. A través de la carta sabem també que l'escultor, simultàniament al retaule, havia tallat un parell de figures, «lo Cristo» i «lo sant Pau del senyor Balle», i sobretot que la seva família acabava de deixar enrere una etapa molt dura, un període de malalties que en total s'endugué quatre morts («entre ma casa y la de ma sogra»; transcrita per BOLEDA 1999, p. 117-119).

Com la majoria de creacions del mestre, el retaule de la Immaculada era una estructura d'una pulcritud vignolesca, d'una austeritat elegant, d'una gran puresa lineal, ben integrada en l'espai d'un ampli ambient cobert amb volta ogival. Arrencava d'un senzill pedestal de pedra que aguantava la predel·la, enriquida amb preciosos relleus de la *Visitació*, l'*Adoració dels pastors* i l'*Abraçada davant la porta daurada*. El cos del retaule no era el pur quadrat reticulat que ell executava habitualment (a la catedral de Barcelona, a Sarrià, a Arenys de Mar). A Verdú, Pujol alterà el seu esquema de base d'una forma substancial, i el va preparar per rebre el magnífic grup de la *Immaculada damunt de l'arbre de Jessè*. El vigor físic d'aquesta escultura i la seva potència temàtica el feren derivar cap a un disseny que feia hegemònic el carrer central, no només en alçada, com a qualsevol retaule, sinó també en amplada i, sobretot, en densitat temàtica, ja que és al nucli on es concentren els missatges fonamentals, i els laterals queden per exhibir-hi escultures ins-



Retaule de la Immaculada de Verdú, abans del 1936. Fotografia Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya.

tal·lades en templets de frontons d'ales enrotllades o curvilínies. L'escultura de la Verge brotant de l'arbre de la seva nissaga ocupa una fornícula gran i profunda que dilata l'envergadura del carrer, trenca l'entaulament del primer pis i irromp en el cos alt i retalla la part baixa del relleu de la *Pentecosta*, la història que recordava que en aquell altar els jurats de la vila «oïen la missa de l'Esperit Sant el dia de la presa de possessió» (BOLEDA 1999, p. 115). Tot el retaule irradia del grup escultòric i d'aquesta fornícula «parlant» —perquè està emmarcada amb símbols marians—, que pren un accent centralitzat, ja que els carrers laterals resulten sensiblement més estrets i perden protagonisme iconogràfic. Els quatre nínxols laterals es reservaven per a quatre figures, aixoplugades al primer cos per un edicle amb frontó de volutes enrotllades de les quals pengen garlandes, i al segon en fornícules cenyides amb pilastres puntejades de sirenes d'esquena arquejada. El detall de les sirenes fent de capitell era un dels més innovadors del catàleg de recursos del mestre: són una sorprenent citació mitològica que ja havia experimentat als escuts del Roser de Sarrià. Es tractava del detall ornamental més singular de l'estructura de Verdú, juntament amb el templet de la punta, una taula amb àngels agenollats adorant la Creu, sense negligir les quatre petites figures, ara perdudes, que decoraven els daus del pedestal, dividint el bancal. Dues d'aquestes, *Sant Antoni Abat* i *Sant Esteve*, eren invencions elegantíssimes, mereixedores d'haver servit per a imatges de major escala.

El retaule va arribar quasi intacte a l'any 1936, com ho proven les fotografies valuoses que en van fer C. Martinell per al seu article del 1921 i Francesc Blasi i Vallespinosa el 1935 (ara al Centre Excursionista de Catalunya). Aleshores només hi mancaven les dues figures laterals del cos principal. Quan esclatà el conflicte l'estructura fou desmuntada i desmembrada per estalviar-li la dissort que amenaçava el patrimoni artístic religiós. La imatge central la va salvaguardar el Servei del Patrimoni de la Generalitat de Catalunya, i l'*Adoració dels pastors* i un fragment de la *Pentecosta* acabaren a los golfes de l'Escola Pia de Tàrrega i també sobrevisqueren. Malauradament la resta de peces, tot i que van esquivar l'onada destructiva del juliol-agost del 1936, van acabar destruïdes, inclosos els relleus laterals de la predel·la i totes les figures de sants i santes que decoraven les fornícules i els pedestals de les columnes del primer cos. Van servir de combustible per escalfar la tropa i els refugiats republicans que es retiraven del front de Lleida a principi del 1938 (BOLEDA 1999, p. 122-124). Es va perdre, per tant, un retaule ple de detalls decoratius i ric de composicions escultòriques singulars: l'arcada de sirenes de l'àtic, les garlandes penjades de les volutes, la talla amb les lletanies envoltant la fornícula principal, part del gran relleu de la Pentecosta, els de la *Visitació* i de l'*Abraçada davant de la porta daurada*, i les exquisides figures del bancal.

Almenys es van salvar aquest preciós relleu de l'*Adoració dels pastors* i, és clar, l'esplèndid grup de la *Immaculada damunt de l'arbre de Jessè*. Són peces fonamentals per a la memòria d'Agustí Pujol, però també per a la història de l'escultura del segle XVII, que deuen la seva conservació a l'afortunada intervenció d'Ignasi Arqués, que seguia instruccions d'Agustí Duran i Sanpere (BOLEDA 1999, p. 122). A més, les fotografies de Martinell i Blasi han salvaguardat el record del conjunt original, avui substituït per una rèplica on s'ha muntat el relleu i la imatge originals.

Per una vegada, l'exposició no ha volgut demanar a l'amable parròquia de Verdú la magnífica *Immaculada*, que acaba de tornar d'una mostra a Madrid (2005), sinó l'escena narrativa de la predel·la, molt menys coneguda. No ens toca aquí, doncs, insistir en la qualitat escultòrica i la modernitat temàtica del grup marià, una obra emblemàtica de l'escultura hispànica de l'època moderna i el compendi —com els relleus del retaule del Roser de la catedral de Barcelona o els apòstols del retaule major de Reus— de la força creativa del seu autor, de la seva capacitat d'invenció, acreditada en peces com aquesta en què hagué d'interpretar un tema de tanta actualitat, a més. Cal recordar que la comanda es produí en una època agitada del debat en pro i en contra del pensament immaculista a la corona hispànica, en un moment clau de l'ofensiva eclesiàstica per estendre'n el culte i per obtenir la declaració del dogma, en una etapa de popularització d'aquesta doctrina que tingué en l'art un instrument

de propaganda i persuasió. És una pena que no es conegui l'autor del complet programa de Verdú, segurament lligat a un vot concepcionista del municipi. No consta a cap font documental el nom del teòleg o del clergue que va idear aquell desglossament de la història d'aquest misteri marià sintetitzant records de la concepció humana de Maria amb símbols de la seva concepció espiritual en la ment divina prèvia a la Creació. Ignorem, doncs, qui va imaginar la convivència de les escenes de la predel·la amb l'arbre de Jessè dels dotze reis d'Israel culminat per la figura de Maria com a «amica sole» i «tota pulchra», enlairant-se sobre el creixent de lluna. Tampoc no és possible determinar quin fou el grau de participació de l'escultor en la selecció dels temes i motius del retaule. Però disposem de l'evidència fonamental i preciosa de la seva capacitat per convertir el misteri en un cicle fascinant que orbita entorn d'una creació de poderosa personalitat.

En aquell context de símbols de la Immaculada, l'*Adoració dels pastors* sembla el punt final de la narració: la Verge Maria preservada del pecat per la seva predestinació mostra el Verb encarnat que la humanitat humil, simbolitzada pels pastors, acudeix a adorar. Com sempre al llarg de la seva curta carrera, l'escultor proposà una composició original per a la tradicional escena de la *Nativitat amb pastors* que tantes vegades havia representat —i va continuar representant—, i de la qual tenia tantes referències gràfiques i abundants exemples al seu voltant. També es distancià de les solucions que ell mateix havia assajat a retaules precedents, com els del Roser de la catedral de Barcelona i de Sant Vicenç de Sarrià, d'aquelles composicions en què les actituds dels pastors, la Verge i sant Josep creaven una arcada que custodiava el cistell amb el nounat. A la predel·la de Verdú, impulsat pel format apaïsat del registre, Pujol optà per una presentació més narrativa de l'episodi i enriquí el moment de l'*Adoració* en el pessebre amb personatges i actituds propis d'una escena prèvia, la de l'*Anunci als pastors*, menys present en els repertoris dels retaulers locals. Un dels pastors, agenollat, gira el coll i allarga el braç per invitar els seus companys a aproximar-s'hi, per confirmar-los que han arribat al lloc que l'àngel els indicava. Ell fa d'enllaç amb la Sagrada Família, refugiada en un pessebre bellament descrit com un parapet de troncs i branques precàriament sostingut en un solemne edifici enrunat.

El relleu no només acredita la inventiva de l'autor, sinó la seva destresa tècnica i els seus dots de gran narrador. Pujol el féu brotar d'una sola peça de fusta, de la qual va llevar el material prescindible, com un escultor de raça, com si treballés la pedra, i optà per un procediment divers del dels contemporanis, que sovint feien créixer el volum per via d'aplacar damunt el bloc de base —l'ànima de fusta— peces treballades independentment. Sabé recrear l'episodi sagrat de manera convincent des dels requisits de la versemblança i del desplegament lògic d'una història, que ell satisfeia amb escreix perquè dominava el joc dramàtic i la representació de la figura humana de tal manera que la movia i la feia gesticular correctament i expressiva en qualsevol posició o escorç. Però anà més enllà, perquè estava preparat per fer una recreació poètica dels temes: no s'acontentava de fer versions de les convencions iconogràfiques, sinó que s'hi recreava donant encant a l'escenari, creant una verídica atmosfera de silenci i recolliment i proposant idees figuratives singulars, com el gentil pastor que en posar el genoll a terra es gira per cridar els companys allargant el braç dret, o el plàstic sant Josep, ajupit per obrir una cistella amb la tapa decorada amb tres claus anunciadors de la Passió.

Del daurat del retaule se n'ocupà el mestre barceloní Gregori Ferrer, que aleshores vivia a Cardona; el realitzà entre 1631 i 1633 (BOLEDA 1991, p. 25-26; BOSCH 1990, p. 93-94). Va fer una feina que és un manual del bon daurador. Si bé les tipologies decoratives triades per decorar l'estofat a punta de pinzell són força convencionals —brocats damasquinats, ramejats, ocells, maduixes més visibles al grup de la Immaculada—, el conjunt actua, cito Carles Espinalt (2002, p. 190), «de mostrari de les diferents tècniques de policromia: daurat amb full d'or, amb full d'argent, colradura, laca, llamat sobre l'or, estofat a punta de pinzell i les carnacions a l'oli».

JOAN BOSCH BALLBONA

Sant Joan Baptista

1623-1628 (escultura), 1623-1634 (daurat)
Retaule major de la Prioral de Sant Pere de Reus

CRBMC. Aymerich/Díaz

Sant Simó apòstol (?)

1623-1626 (escultura), 1623-1634 (daurat)

Retaule major de la Prioral de Sant Pere de Reus

CRBMC. Aymerich/Díaz

Agustí Pujol II, escultor
(*c.* 1585-1628)
Francesc Sabater, Acaci Ortoneda i Joan Olives daudadors

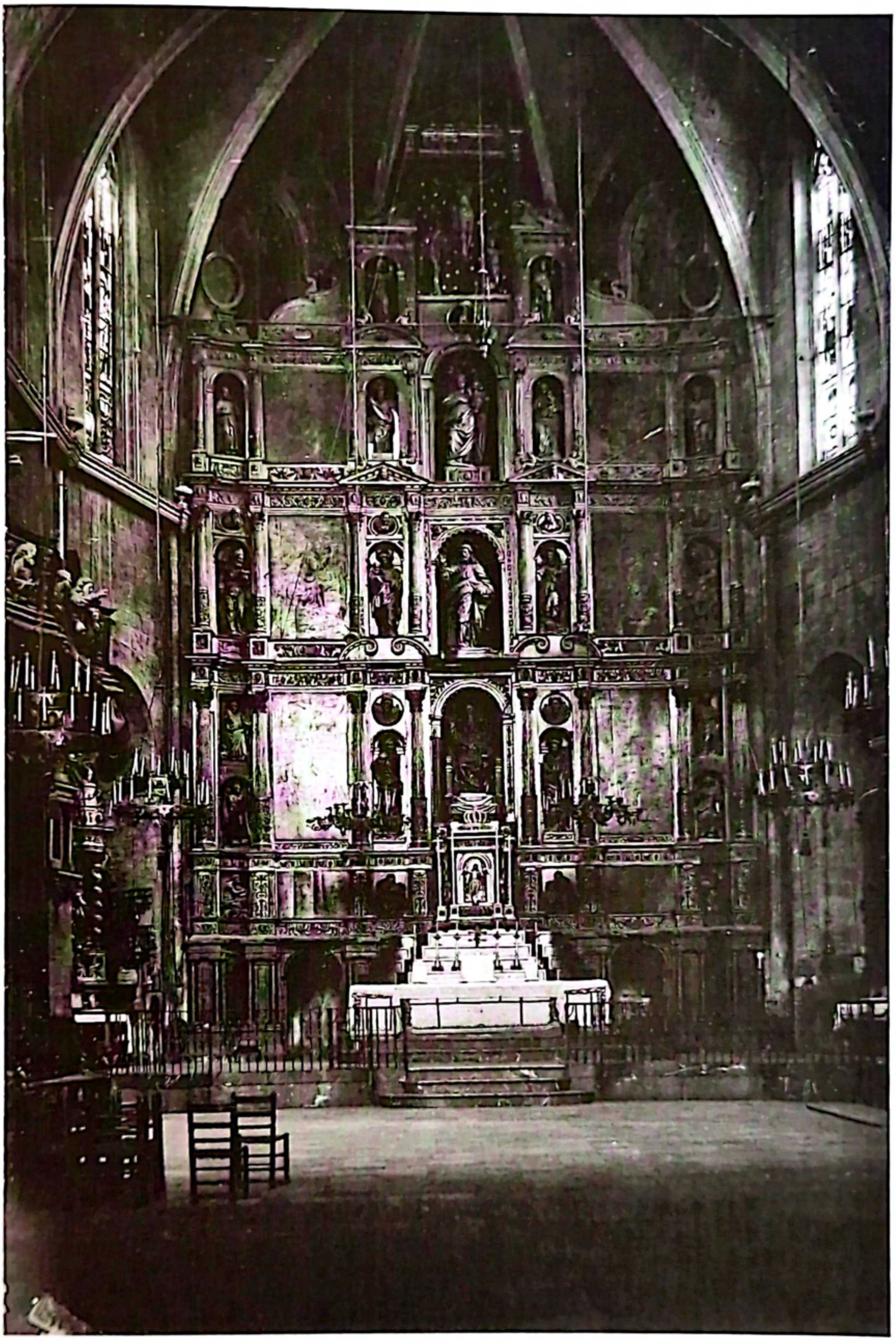
(Sant Joan Baptista)
Fusta d'alba daurada i policromada
187,5 x 66, 5 x 57 cm
Església prioral de Sant Pere de Reus

(Sant Simó)
Fusta d'alba daurada i policromada
172 x 61 x 53 cm
Institut Municipal de Museus de Reus
(núm. inv. 1469)

BOFARULL 1845, p. 77-80, 137; VILASECA i VILASECA 1963, p. 33, 36-38; DOMINGO 1971; DOMINGO 1977, p. 11, 66-69; LIAÑO 1983, II, p. 227; ALÀRCIA 1986, p. 45; GARRIGA 1986, p. 126-128, 202-204; LIAÑO 1985; AVILA i SANTAMARÍA 1990; BOSCH-GARRIGA 1990; LIAÑO 1992, p. 46-61; BOSCH-GARRIGA 1997, p. 60-80, 111-121 ; GARRIGA-BOSCH 1997, p. 222; BOSCH-GARRIGA 1999, p. 6-9

La intervenció d'Agustí Pujol II al retaule major de Sant Pere de Reus es va iniciar la primavera de l'any 1623 (VILASECA 1963, p. 36-37), trenta anys després que el retaule de la Prioral es donés per acabat, des que Isaac Hermes en lliurà les pintures el 1593 com a culminació dels accidentats avatars constructius protagonitzats pels mestres Pietro Paolo da Montalbergo i Isaac Hermes, autors de la traça, el pintor i fuster Pere Girart, encarregat de gestionar-ne la construcció (1576 i 1579), i els escultors Gaspar Huguet (1582) i Agustí Pujol I (1587-1589). Per daurar-lo s'hagué d'esperar a la primavera del 1623. Aleshores, quan els jurats de Reus deliberaven sobre com i a qui encarregar les tasques de policromia, sorgí la idea d'aprofitar l'avinentesa que el retaule s'havia de desmuntar per ampliar-lo amb «una andana» o cos nou, intercalat entre el primer —presidit per la imatge de sant Pere— i el segon —centrat en la imatge de la Mare de Déu— una nova andana que aviat s'anomenà «del Salvador sobre sant Pere», perquè era dedicada a Crist Redemptor, o Salvador. La idea d'engrandir el retaule aprofitant l'ocasió d'aplicar-hi la policromia triomfà amb rapidesa, i ja l'1 de maig el consell municipal va nomenar una comissió perquè s'informés del cost aproximat de la policromia, però també de l'eventual ampliació amb una nova «andana de figures». La comissió tenia instruccions de consultar, en concret, «lo retaule de Vilanova i de Vilafranca lo que han costat», dues obres recents i d'anomenada que els jurats consideraven referències idònies. A final de maig el consell ja havia triat una traça que preveia el nou cos afegit, fixava un preufet de quatre mil duescentes lliures per a la dauradura i, immediatament, convocava l'habitual concurs-oposició «per a pintar lo retaule, dorar i estofar, i afegint-hi una sèrie ab les definitions i frontispicis necessaris conforme la trassa» (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 60-62).

La policromia —«la estofadura i encarnadura»— van adjudicar-la al pintor de Tarragona Francesc Sabater, que el 23 de juliol del 1623 resultà vencedor d'un concurs de mostres convocat per la vila per elegir el millor daurador per al retaule i per pintar-hi les dues taules d'històries de sant Pere, necessàries a causa de l'ampliació per completar el cicle d'Isaac Hermes (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 62-65). L'«andana del Salvador sobre Sant Pere, i frontespicis, i fins i tot lo demés que falta en dit retaule» va ser encarregada a Agustí Pujol II el 23 de juny mitjançant un acord que fixava que l'artista la realitzaria segons una traça ja definida pel preu convingut de 800 lliures i amb la condició «que tota l'escultura sie de mà de dit Pujol». A aquesta feina, el 20 d'octubre encara s'hi afegiren «quatre cabesas per a adornar lo altar o parador a una diada de festa» (LIAÑO 1985, p. 28-30). No coneixem el detall de la feina pactada. El document que usem remet a una traça dibuixada i, d'altra banda, no conservem el text complet de les capitulacions firmades amb el notari Francesc Olives. Però sembla clar que Pujol havia de fer, en primer lloc, el nou sector de l'estructura encaixat entre el primer i el segon cos del retaule existent, amb les seves fornícules i altres parts de la configuració arquitectònica, més el cimal o coronaments i altres complements del renovat conjunt. I en segon lloc, havia de tallar l'escultura del Salvador i la resta d'imatges que corresponien a l'obra nova. Com que la intervenció comportava adaptar i incorporar alguns altres elements al retaule, per tal de lligar el cos nou amb els dos preexistents i recuperar-ne o millorar-ne l'aspecte unitari, Pujol hi

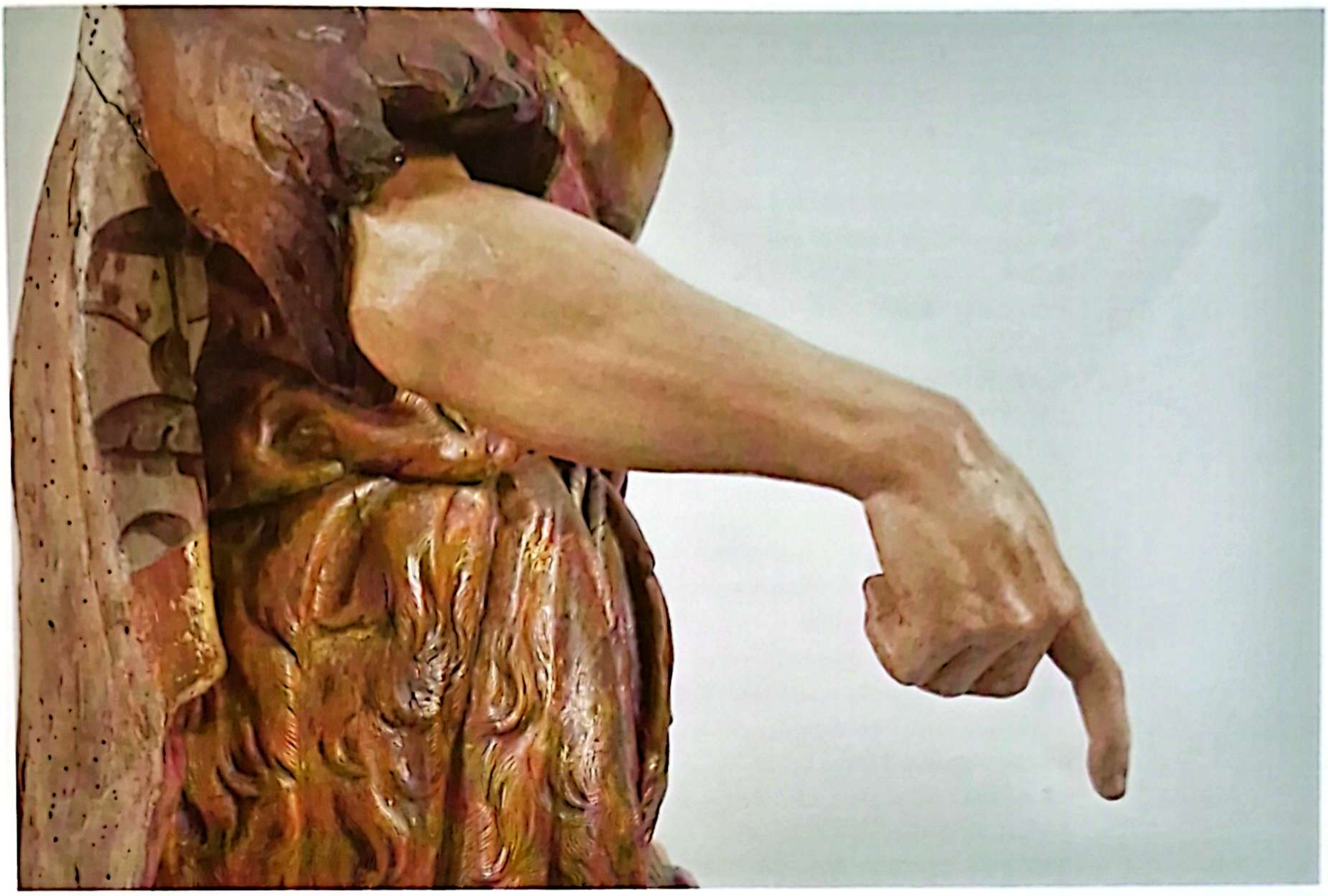


Retaule major de Sant Pere de Reus, abans del 1936. Fotografia Biblioteca de Catalunya.

afegí els frontons o «frontispicis» cavalcats per «minyons» o *putti* i, en especial, alterà i reelaborà tot el sector de l'àtic o coronament. Aquest sector de les «definitions», a més, potser ja havia quedat incomplet al triple carrer central des del 1579. Expressions dels documents com «altres rematos i definitions», «frontispicis i fins i tot lo demés que falta», sembla que s'haurien d'interpretar en aquest sentit (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 64-65).

El cos afegit per Pujol estava presidit per una gran imatge de Crist Salvador, de 250 cm d'alt, que emergia d'una gran fornícula apetxinada. Als seus flancs, d'esquerra a dreta, hi havia les figures de sant Josep i de sant Joan Baptista sota medallons amb busts femenins en relleu, instal·lades en fornícules que solemnitzaven sengles frontons triangulars decorats per busts masculins, al timpà, i cavalcats per *putti*. Les fornícules dels extrems laterals, sota medallons que ara porten busts masculins molt prominents, acollien les imatges de sant Felip i de sant Simó. En els carrers centrals s'hi ubicaren dues noves taules —*Quo Vadis Domine?* i *Càstig d'Ananies i Safira*—, realitzades després del 1631 per un mestre no identificat. Finalment, i potser per raons de coherència compositiva, és gairebé segur que Pujol també va retocar els «rematos i definitions» i els «frontispicis», és a dir, els coronaments dels cossos preexistents, amb l'afegitó dels frontons de vignolesques volutes enrotllades damunt de les fornícules del primer cos, i de parelles de minyons flanquejades pel nucli del tercer; i que també afegí a la cimera del conjunt les escultures de sant Joan i santa Maria, a cada banda del Crucificat (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 79).

Arran del projecte d'ampliació de Pujol, l'estructura del retaule major de Reus, que el 1579 tenia uns 18 m d'alt per 11,80 m d'ample, havia de créixer fins a l'alçària de 21,60 m, tot mantenint essencialment l'amplada. La intervenció de l'escultor va afectar profundament, doncs, la proporció «italianitzant» del retaule: amb la renovació, va passar de 3/2 a un esquema de retícula emfasitzada en el sentit vertical, més en consonància amb les proporcions característiques d'altres obres similars i coetànies del Principat (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 65). Però sobretot, i més enllà d'aquestes novetats



CRBMC. Aymerich/Díaz

Pere Queralt

tipològiques, la intervenció de Pujol coronava amb un esplèndid grup d'escultures un retaule que ja era excepcional gràcies a la suma de les aportacions de Gaspar Huguet, Agustí Pujol I o Isaac Hermes.

La vida d'aquesta joia de la retaulística hispànica també es va truncar durant la Guerra Civil, primer a causa d'una destrossa parcial a mans dels anarquistes el 1936, i després pel bombardeig feixista del 1938 que afectà el casal Gay, on es conservaven una part dels elements salvaguardats dels primers atemptats; una altra part, emmagatzemada al Museu Municipal, no va patir danys en aquesta ocasió (MASSÓ 1997). Ara mateix només dues fotografies recorden l'efecte imposant i monumental que l'obra degué irradiar mentre presidia el presbiteri de la prioral, la integritat d'una obra ara tristament perduda. Afortunadament —si pensem en la sort de la majoria de retaules catalans contemporanis—, del naufragi del retaule de Reus n'hem conservat força peces, tot i que cap de les imatges principals. En concret, la memòria del pas d'Agustí Pujol II la guarden, al Museu Comarcal, dos *putti*, dos relleus *imago clipeata*, dos més amb busts femenins dintre de medallons el·líptics i dos busts masculins que van decorar els frontons triangulars i les imatges de sant Simó i sant Bartomeu; i a la prioral, un sant Joan Evangelista i una Verge, del Calvari, i les figures de sant Josep i sant Joan Baptista que havien acompanyat el gegantí Salvador que donava nom a la nova andana (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 85-88).

Agustí Pujol morí l'agost del 1628, inesperadament. Si bé havia complert el compromís reusenc referit al retaule major, en va deixar d'altres en suspens a la prioral: el de la talla de les «quatre cabessas per a adornar lo altar o parador a una diada de festa» —quatre busts— i el de la fàbrica del nou sagrari major que ell havia contractat el 20 de juliol del 1625 per substituir el vell —que havia estat realitzat per Pere Girart el 1578 i que es considerava inapropiat («molt petit i no és convenient per al retaule, majorment ara que serà tan gran»)— i que tot just tenia «comesat i no és acabat» (VILASECA i VILASECA 1963, p. 36-37; LIAÑO 1985, p. 29-30, doc. 10-12; LIAÑO 1992, p. 56 i 58, doc. 207-208 i 210; BOSCH-GARRIGA 1997, p. 66-68 i 116-120, doc. 34-37; BOSCH-GARRIGA 1999, p. 6-9). L'any 1629, la seva vídua Elisabet Vicens els va fer enllestir després de subcontractar-los amb l'escultor Rafael Rocafort, el mestre d'«alguna bona habilitat» que els regidors reusencs li exigien, un altre dels grans escultors de la generació ben conegut dels jurats de Reus perquè feia pocs anys, el 1623, havia elaborat el retaule del Santíssim Nom de Jesús per a la prioral, cinc plafons del qual encara es conserven al Museu Comarcal Salvador Vilaseca (VILASECA 1963, p. 34).

Com ja havíem indicat en el text guia dels arguments anteriors, «Les escultures del retaule major de Reus corresponen als anys més fecunds del taller d'Agustí Pujol i a l'etapa més brillant i madura del seu estil» (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 113). En totes aquestes obres, tant a les dues convidades al Museu d'Art com a les conservades al Museu Salvador Vilaseca o a la prioral, l'autor hi exhibeix la seva tècnica impecable, la seva inventiva i la seva capacitat per crear personatges d'una naturalitat i una convicció dramàtica inigualades en l'escultura catalana del segle, fins al punt que li hem de pressuposar una mentalitat genuïnament artística, solitària en aquell món d'artesans. Estic segur que ell era conscient que l'excel·lència artística es demostrava creant personatges i històries no només versemblants i convincents, ajustats a les lleis de la naturalitat, sinó també persuasius. Gairebé asseguraria que aspirava a fer una recreació poètica original de la història sagrada i els seus protagonistes.

Escultures com el *Sant Joan* i l'anomenat *Sant Simó* són preciosos exemples dels variats registres compositius i rics recursos expressius que gestionava, dels tipus humans que li servia la imaginació. Ens expliquen que l'autor coneixia els secrets de la representació de l'anatomia humana, que controlava l'estructura dels cossos, que dominava els recursos dramàtics de les figures, que sabia dotar-les de personalitats denses i profundes, i comunicar-les a través de la caracterització de les fesomies, la gesticulació, el posat corporal o, fins i tot, el drapejat, del qual entenia la virtualitat expressiva. L'apòstol Simó ocupava la fornícula extrema de la banda de l'epístola de l'andana del Salvador, i li feia de *pendant* el *Sant Felip* (?) ubicat a l'altra banda del cos intercalat al retaule cinccentista. La seva postura lleugerament arquejada respon per

simetria a la proposada per l'altre apòstol, que s'inclina llegint el volum sostingut amb la mà esquerra. Pujol els imaginà tots dos agitats dins de la fornícula, regirant-se amb una tristor abatuda. Simó és una figura eixuta, colgada d'unes robes folgades, d'una gran força expressiva concentrada en la mà que agafa el llibre i en un rostre solcat d'arrugues, dens i veraç. El *Sant Joan* és ple de força física i d'energia espiritual. És un heroi bíblic dirigint-se a la congregació des de la seva talaia del retaule amb el gest majestuós del braç i la mà dreta que mostra l'anyell, el Fill de Déu, i més avall, l'altar, camí vers la salvació. El seu és un gest emocionant, un dels més impactants de l'escultura catalana. La seva eficàcia, però, no depèn tan sols de les ressonàncies miquelangelesques del moviment, sinó de la caracterització general del personatge: la sinuosa energia del poderós caminar del Precursor, la vigorosa anatomia entrevista gràcies a l'espatlla descoberta, la potència del coll inclinant-se en direcció contrària a la suau ondulació corporal, com si impulsés el celebrat moviment del braç dret, la precisió del dibuix anatòmic, l'exactitud amb què cada element d'aquella arquitectura humana fa la seva funció. En tot cas, jo diria que, per damunt de tots aquests recursos, allò que fa més fascinant el Baptista d'en Pujol —que el fa una de les millors escultures de l'època del barroc a Espanya— és la càrrega psicològica del rostre, la intensitat poètica de l'expressió melancòlica però poderosa de l'asceta que proclamà la divinitat del Fill per primera vegada.

Quan Pujol lliurà les escultures, les recolliren les mans de Francesc Sabater, el responsable del daurat fins a la seva mort, el 1626. Eren mans expertes i prestigioses, perquè abans s'havien fet càrrec de treballs tan importants com la policromia de les imatges de les capelles de l'arquebisbe Terés a la catedral de Tarragona (CAPDEVILA 1935, p. 63) o el daurat del retaule major de Vilanova (FERRER 1951, p. 134; VICENTE 1996). Després, el projecte reusenc quedà a càrrec del seu cunyat, Acaci Hortoneda, que ja hi treballava com a col·laborador, i del mestre Joan Olives, que l'havien d'enllestir entorn del 1634. L'equip de Francesc Sabater complí la comanda amb la finor, sumptuositat i lluentor esperades. Van optar per un registre tècnic tradicional, l'estofat decorat a punta de pinzell amb ramejats que deixava visible l'or a voravius i sanefes i l'anvers d'alguns mantells; però val la pena recordar que aquesta opció fou presa després de descartar una modalitat més «moderna», com a mínim més actual: la de deixar les figures daurades, «sense estofar» —sense revestiment policrom—, un procediment que aleshores començava a posar-se de moda al Principat —l'usà Joan Basi al retaule del Roser de Terrassa— (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 120-121). Ara no és possible mirar d'individuar la contribució dels tres oficials de la policromia. No té sentit. De totes maneres, als dos sants que comentem les diferències hi són, i ben perceptibles. Al *Sant Joan* els motius florals són subtils i fins i tot les carnacions van ser tractades amb poliment, brunyides. A l'apòstol, el rostre és pintat a l'oli sobre la fusta i els motius damasquinats de copons i tiges entrellaçades resulten magnificats i de definició més sumària, menys acoblats als plecs de la roba i al seu caient.

Joan Bosch Ballbona

MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
Calveras/Mérida/Sagristà

Traça per a un retaule del Roser

c. 1617-1628

Atribuïda a Agustí Pujol II
(*c.* 1585-1628)

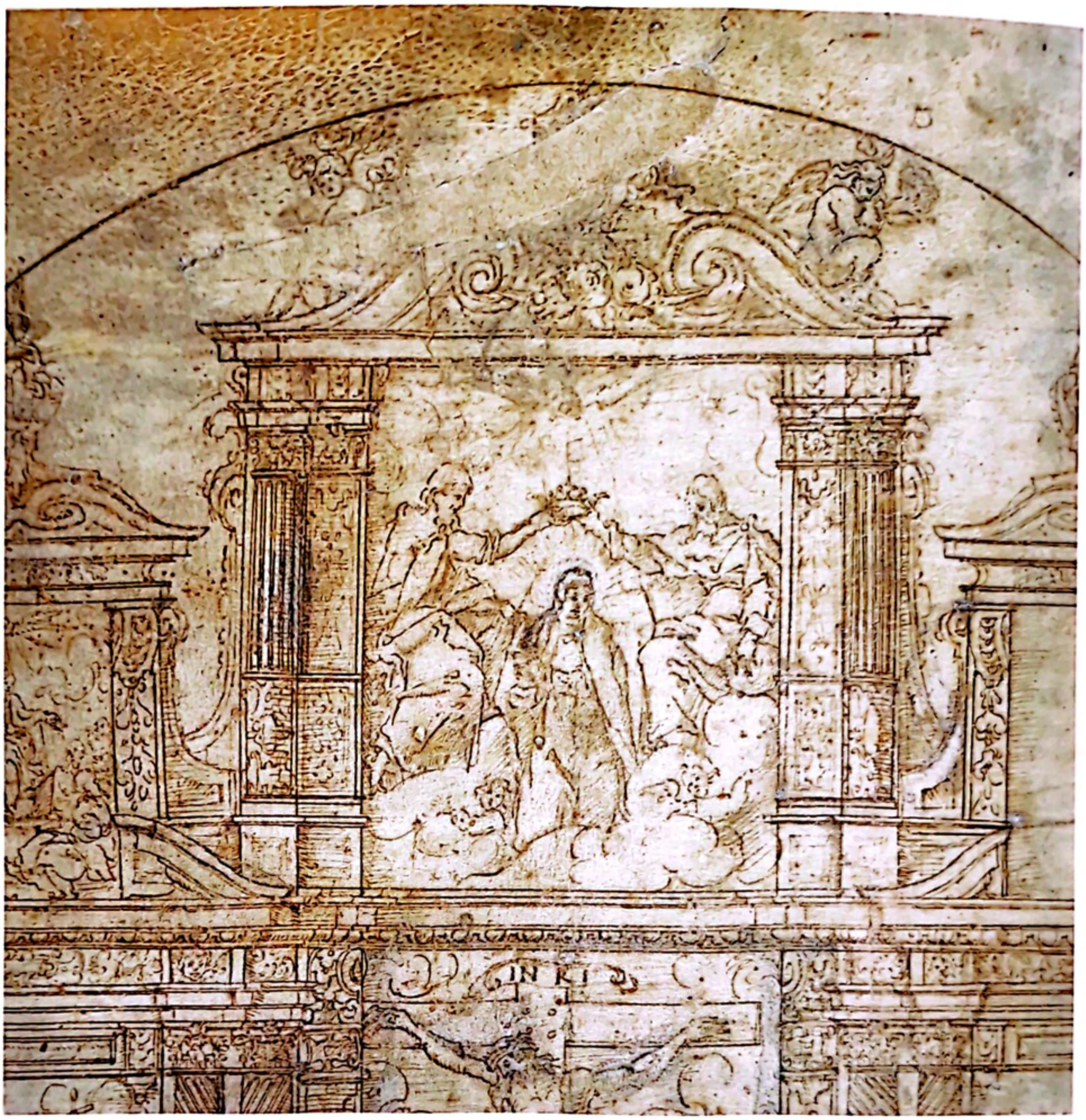
Dibuix a tinta i aiguada sobre pergamí
71,3 x 41,2 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya
(MNAC/GDG 208078D)

MARTINELL 1959, làm. 41; TRIADÓ 1984, p. 15; BASSEGODA 1989, p. 192; BOSCH 1994, p. 410

La migrada bibliografia que ha parlat d'aquesta preciosa traça de pergamí ha acceptat sempre l'atribució proposada per Cèsar Martinell, el primer de publicar-la —i el seu propietari durant dècades, fins a l'any 2002, en què l'obra ingressà al MNAC per via d'adquisició als seus hereus—. Amb raó: com indicaré de seguida, el dibuix —una planta i un alçat d'un retaule de temàtica rosariana— és un mostrari de les propostes i recursos del mestre. Abans, em cal introduir un altre argument a favor del vincle amb el mestre Pujol, el de la cal·ligrafia. La traça del MNAC mostra unes breus indicacions escrites relatives als amidaments, redactades amb una escriptura molt semblant a la carta manuscrita que l'escultor envià al «Sor. Borrell», procurador seu davant dels jurats de Verdú, el 4 de juny del 1627 (publicada per BOLEDA 1999, p. 119).

El disseny proposat al pergamí s'até als esquemes preferits d'Agustí Pujol II, a la matriu característica dels seus retaules, i correspon a una especialitat que ell practicà amb assiduïtat i desimboltura, la dels retaules del Roser, els més demandats per les parròquies catalanes durant el primer terç del segle XVII. El del dibuix estava preparat per rebre les quinze històries de Goig, Dolor i Glòria de la Mare de Déu. La base es preveia molt senzilla, segurament de pedra, i tenia com a únic detall ornamental dues cartel·les que fan l'efecte de sostenir la doble predel·la del cos de fusta. El nucli és un gran quadrat de base partit en dos pisos i dividit en sis compartiments per la trama coríntia, dibuixada amb precisió. Damunt del quadrat central neix una cimera presidida pel relleu de la Coronació, aquí preferit al Calvari tradicional en aquest sector dels retaules, enviat al centre de la segona andana, un espai inhabitual, just a sobre de la *marededéu*. És a dir, la traça incorpora motius coneguts del catàleg segur del mestre: la doble predel·la del retaule del Roser de Sarrià; la partició dels compartiments laterals per superposar-hi dos relleus i els frontons triangulars del retaule de Terrassa; els petits compartiments sota frontons amb gerres que coronen els carrers laterals i els sants dels daus de la predel·la del de Verdú; o els angelets i *putti* asseguts a les cornises de les volutes del cim, un recurs retrobable a Arenys de Mar i a Reus. De totes maneres, també hi aportà solucions inèdites en les seves construccions. Ho són els personatges de mig cos del primer bancal que, als extrems, a la vertical de les pilastres del pedestal, fan l'efecte d'uns estípits, i la duplicació de les columnes cenyidores del carrer central que trobem a les dues andanes principals, amb les més interiors disposades en lleuger retrocés, de manera que introdueixen l'aprofundiment de la fornícula central, tal com s'observa a la planta. Realment és ben singular la dilatació en profunditat de la fornícula de la marededéu, que permet enriquir-ne els laterals amb dos nínxols amb imatges i dos medallons.

L'execució d'aquest dibuix és acuradíssima. La finor i cura de l'elaboració acrediten un dissenyador escrupolós i primmirat. S'adiuen perfectament a un escultor amb tant de talent. La precisa descripció dels elements arquitectònics permet suposar-li més consciència de la gramàtica dels ordres clàssics de la que tenien els retaulers contemporanis; semblant, potser, a la dels mestres de cases més innovadors del moment, els que mereixien ser anomenats



MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Calveras/Mérida/Sagristà.

arquitectes. Jo diria que el seu nivell com a dibuixant era extraordinari al nostre país, però m'he de captenir. Malauradament costa d'afirmar-ho. No disposem de traces realitzades per altres autors que ens facin d'interlocutor. En aquest cas no es pot realitzar cap anàlisi comparativa, ja que no conservem dissenys de retaules d'aquell moment. N'hi havia centenars, però els hem perdut gairebé tots. No queda cap dibuix dels seus contemporanis i competidors Claudi Perret, Rafael Rocafort, Antoni Tramulles , Onofre Fuster, els Rubió, Benet Baró, etc. No coneixem com era la traça del retaule major de Martorell, ni com eren les presentades al famós concurs per a la fàbrica del de Santa Maria del Mar, per exemple. No sabem si l'altre gran escultor del moment, l'arenyenc Antoni Joan Riera, va dissenyar cap retaule a banda del de Santa Maria del Mar, durant els anys que treballà al país de retorn de Madrid. En general disposem d'una quantitat reduidíssima de traces de l'època moderna. En queden al MNAC —beneficiari de l'ingrés per adquisició de les làmines del recull de Cèsar

Martinell—, al Museu Episcopal de Vic, a la Col·lecció Bassegoda, etc., i l'absoluta majoria daten de la segona meitat del segle XVIII. El nombre és irrisori si el comparem amb el de dibuixos de retaules que circulaven pel mercat de l'art devot: consten a cada contracte. Cada acord de comanda d'un retaule, signat davant d'un notari o davant del rector d'una parròquia actuant com a notari, n'exigia un. Tot i així, no hem de pensar que cada retauler elaborava una traça expressament per a cada contracte: sovint els pobles expressaven el desig de tenir un retaule idèntic al d'un temple parroquial d'un altre lloc, sovint una traça servia per a més d'un retaule, retocada amb les observacions escrites d'un memorial annexat, sobretot respecte de la iconografia, que calia ajustar a la particularitat de cada parròquia, a les versions locals de les grans devocions col·lectives del moment. I moltes vegades es realitzaven traces que preveien un doble ús, que presentaven al client una doble opció, ja que cada meitat del dibuix oferia un desenvolupament diferent de retaule. Si una part es resolia amb escultures i relleus, l'altra podia mostrar taules pintades; si una meitat proposava mitja pantalla ocupada per fornícules amb imatgeria, l'altra podia oferir unes andanes amb plafons historiats; si una presentava columnes de fust entorxat, l'altra els exhibia llisos, etc. Potser estem davant d'un cas així, perquè la del MNAC no resol les composicions del pany dret, com si volgués invitar els clients a plantejar-se una opció diversa del sector esquerre —probablement decorat amb relleus—: la d'ocupar els compartiments amb taules pintades.

Com deia, davant de tan pocs elements per a la comparació es fa difícil d'afirmar la singularitat del disseny del MNAC. Tanmateix, en seguir el traç segur del mestre sobre el pergamí, en constatar que a més de l'alçat va resoldre amb eficàcia la projecció en planta, en notar l'exactitud amb què va indicar cada detall —les estries de les columnes, l'entaulament corbat o punxegut d'un frontó, les escates d'una mènsula, les giragonses vegetals dels ornaments dels frisos—, tinc la impressió que Pujol , tot i que sempre col·laborà amb aplicats fusters per a les feines de pla, també era un retauler expert i primmirat. La seva habilitat de tracista no desmereixia la qualitat de la seva escultura.

Aquesta impressió esdevé certesa quan notem un element molt singular de la traça, el seu tret més excepcional: hi ha dibuixades algunes de les escenes dedicades a narrar misteris del Roser, fins i tot la del *Calvari*. Això converteix el disseny en quelcom encara més preuat, perquè guarda el record d'un recull d'invencions del mestre, de dibuixos preparatoris per a relleus de vuit escenes del cicle marià —*Nativitat, Anunciació, Visitació, Oració a l'hort, Coronació d'espines, Resurrecció, Pentecosta, Coronació de la Verge*—, per als grups escultòrics del *Calvari* i de la *Marededéu* del nucli, sense oblidar les quatre figuretes de cos sencer dels daus del segon bancal, que semblen reis de l'Antic Testament perquè van coronades, i de les figures de mig cos que separaven els plafons de la primera predel·la. Només hi falten dos episodis de goig —*Presentació al Temple* i *Crist entre els doctors*—, dos dolors —*Pujada al Calvari* i *Flagel·lació*— i dos misteris de glòria —l'*Ascensió* i l'*Assumpció de la Verge*—.

Cadascun d'aquests dibuixos és una autèntica invenció, una mostra valuosa d'agilitat gràfica, de domini de la representació del cos humà i de capacitat narrativa. Com gairebé sempre a la biografia artística de l'escultor, les composicions apareixen com creacions originals i innovadores, malgrat la dificultat de resoldre d'una manera inèdita escenes tan comunes i tan representades a l'art europeu, tan divulgades a través de les estampes. Les de la traça, a més, reconeguda la familiaritat amb altres treballs seus, també són singulars dins el seu propi repertori, variacions sobre un recull temàtic que li era molt familiar. Val la pena ponderar-ho, perquè un comportament gràfic tan inventiu és estrany en el mercat de l'art devot autòcton i perquè es tracta d'un mestre que gairebé inventà una iconografia rosariana pròpia: començà a Terrassa (1611-1615), seguí a Barcelona, a la catedral (1617), la repensà a Sarrià (1617-1622), i hi tornà a Arenys de Mar i Vilanova de la Roca (1626-1628). Per desgràcia cap dels seus retaules conservats s'acosta gens a les línies del disseny del pergamí i tampoc no hi ha cap document que hi puguem relacionar. No sabem quina confraria contemplà la materialització d'aquella peça. Ni tan sols si es materialitzà.

Joan Bosch Ballbona

CRBMC. Aymerich/Díaz

Fugida a Egipte

1623 (escultura) 1671 (daurat)
Retaule del Sant Nom de Jesús de la prioral de Sant Pere de Reus

Rafael Rocafort, escultor
(Castelló d'Empúries, ? – Barcelona, 1640)
Francesc Cervera, daurador

Fusta d'alba, daurada i policromada
110 x 57 x 10 cm
Institut Municipal de Museus de Reus
(núm. inv. 1460)

VILASECA-VILASECA 1963, p. 33-34; DOMINGO 1977, p. 73

El relleu de la *Fugida a Egipte* és un dels cinc compartiments que han sobreviscut de l'antic retaule del Sant Nom de Jesús, que havia moblat la primera capella a la dreta de l'església prioral de Sant Pere de Reus —la capella, adjudicada des del 1543 a la confraria dels fadrins i dedicada als «Santíssims Noms de Jesús i de Maria», fou popularment anomenada «de Jesús»— (DOMINGO 1977, p. 73). Del mateix retaule, també n'han sobreviscut la imatge principal de la *Mare de Déu amb el Nen Jesús*, a més de dos estípits de l'ornament arquitectònic. Tots aquests elements, tallats en fusta daurada i policromada, avui es conserven al Museu Comarcal Salvador Vilaseca de Reus. Els cinc relleus figuren l'*Adoració dels pastors*, la *Fugida a Egipte*, la *Presentació al temple*, la *Circumcisió* i *Jesús entre els doctors*.

El seu autor, ara prou conegut, és l'escultor Rafael Rocafort, que sabem natural de Castelló d'Empúries per una notícia datada a Valls el 1620 (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 171), i que poc després s'ha localitzat a Reus precisament per raó de la fàbrica del retaule del Sant Nom de Jesús de la Prioral, acabat el 1623 amb la col·laboració de Segimon Rovira (VILASECA-VILASECA 1963, p. 33-34). Potser Rocafort, i ben segur el seu ajudant, es van relacionar de seguida amb l'escultor Agustí Pujol II —el qual el 1623 també residia a Reus—, perquè aquest va actuar de testimoni en una escriptura de debitori a favor de Rovira «per feina feta en sa casa»; en tot cas, l'activitat de l'obrador de Rocafort, que estigué emplaçat al carrer de Casals de Reus per un període d'uns deu anys (VILASECA-VILASECA 1963, p. 34), és encara molt poc coneguda. Se sap que el gener del 1628 contractà un retaule per a la confraria del Sant Nom de Jesús de la localitat de Maspujols (VIDAL 1990, p. 185) i que l'agost del mateix 1628 acceptà d'aprenent per a cinc anys el jove de Valls Joan Ribera, a qui havia d'ensenyar «escultoris artem et dibuix» (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 171). La seva feina més significativa, per fortuna conservada en bona part, fou l'acabament dels elements del retaule major de la prioral de Sant Pere que havien quedat incomplets arran de la mort d'Agustí Pujol el 1628. Rafael Rocafort va contractar-los prop de 1630 amb la vídua del difunt, Elisabet Vicens *Pujola*, i els deixà enllestits el 1633. Es tractava del sagrari monumental, que Pujol tot just havia començat, dels busts del timpà de dos frontons i potser altres detalls de la talla arquitectònica del retaule —corresponents a l'andana anomenada del Salvador—, a més de quatre «cabessas» o busts exempts per al parament de l'altar en festes assenyalades. Ara el sagrari, restaurat per l'escultor reusenc Ramon Ferran i restituït al culte el 1993, es troba instal·lat a la capella del Santíssim de la prioral, mentre que els quatre busts conservats són al Museu Comarcal de Reus (núm. inv. 1479 i 1487 —dos busts dels frontons— i núm. inv. 2123 i 2124 —dos busts exempts de l'altar—) (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 66-68 i 116-120, doc. 34-37; BOSCH-GARRIGA 1999, p. 6-9; cf. VILASECA-VILASECA 1963, p. 36-37; DOMINGO 1971, p. 19; DOMINGO 1977, p. 69; FERRANDO 1984, p. 11; LIAÑO 1985, p. 29-30, doc. 10-12; LIAÑO 1992, p. 56 i 58, doc. 207-208 i 210).

La relació professional de Rocafort amb la vídua d'Agustí Pujol s'estengué a un altre encàrrec que l'escultor difunt també havia deixat sense acabar, el retaule de la Immaculada de la

catedral de Barcelona, avui perdut (BOSCH 1994, p. 502-503). Amb aquesta obra, sembla que Rafael Rocafort trasllada l'última etapa de la seva activitat a Barcelona, tot i que ja hi tenia contrets compromisos abans del juliol del 1632, com s'ha pogut documentar (BOSCH 1994, p. 503-504; BOSCH 1996, p. 340-341): havia contractat l'escultura d'una vintena d'estípits de marbre amb busts d'àngels per al pedestal del nou retaule major siscentista de la basílica de Santa Maria del Mar, una feina que posteriorment —l'1 de juliol del 1632— pactà que realitzaria a mitges amb el fuster i escultor Josep Ratés. De fet, la relació amb Ratés també era anterior, ja que aquest apareix com a procurador de Rocafort en un protocol datat a Barcelona el 12 de novembre del 1630 (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 67, n. 91). En tot cas, la instal·lació de Rocafort a Barcelona ha generat ben poques troballes d'arxiu, per ara; només ens consta que el març del 1634 era membre de la confraria de Nostra Senyora del Bonsuccés (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 171) i que residia en una casa de la plaça de l'Oli. Rafael Rocafort morí abans del 7 d'agost del 1640, perquè aleshores es féu l'inventari *post mortem* dels pocs béns que havia deixat en aquesta casa (BOSCH 1994, p. 504-505). Les obres conegudes de Rocafort a Barcelona que han perviscut es limiten al grup de busts d'àngels de marbre —cisellats conjuntament amb Josep Ratés, segons la documentació recordada (1632)—, catorze dels quals es conserven al museu de la mateixa basílica de Santa Maria del Mar, dos al Museu Frederic Marès de Barcelona i dos més al Museu Frederic Marès de Montblanc. Aquests divuit àngels, afegits als elements del retaule major de la prioral de Reus esmentats abans —el sagrari monumental, els dos busts dels frontons i els dos de l'altar— i als del retaule del Sant Nom de Jesús, també de Reus —els cinc relleus, més la imatge principal i els dos estípits—, són els escassos testimonis que han quedat de tota la producció escultòrica de Rafael Rocafort.

Segons les indicacions de la publicació dels Vilaseca sobre el Museu de Reus —habitualment molt fiables i basades en documentació original d'arxiu, tanmateix no especificada—, la talla de Rocafort del retaule del Sant Nom de Jesús de la prioral, realitzada el 1623 amb la col·laboració de Segimon Rovira, fou visurada per Acaci Hortoneda i costà 230 lliures. La dauradura i policromia de l'obra no s'emprengueren fins al cap de gairebé cinquanta anys; va ocupar-se'n el pintor Francesc Cervera, el qual el 1671 cobrà 350 lliures pel seu treball (VILASECA-VILASECA 1963, p. 33-34).

Cornelis Cort: *Fugida a Egipte*. Fotografia *The New Hollstein*.

Rafael Rocafort va cenyir la seva composició de la *Fugida a Egipte* als protagonistes essencials del conegut episodi evangèlic de la infància de Crist (Mt 2, 13-15): la Mare de Déu amb el Nen Jesús a coll, cavalcant un ase conduït per sant Josep, escapen de la persecució d'Herodes. El recurs al repertori narratiu de les tradicions apòcrifes el va limitar a un únic detall, relacionable amb variants de la famosa anècdota de la palmera que es vincla per nodrir els fugitius, de l'Evangeli del Pseudo-Mateu (cf. *Apòcrifs* 1990, 210-211). L'escenari que emmarca el grup sembla descriure el camí d'un oasi: al fons hi ha un palmerar amb el brancatge inclinat ran de les dunes del desert —rere les quals el policromador del 1671 suggerí una ciutat—; al primer terme del marge dret i de l'angle superior, s'hi alça un arbre de fullatge abundant, en contrast simètric amb la soca tallada de l'angle inferior esquerre. L'arbre frondós és el pretext per allotjar un minyó o angelet en diàleg gestual amb el Nen Jesús, un toc poètic suggestiu que, alhora,

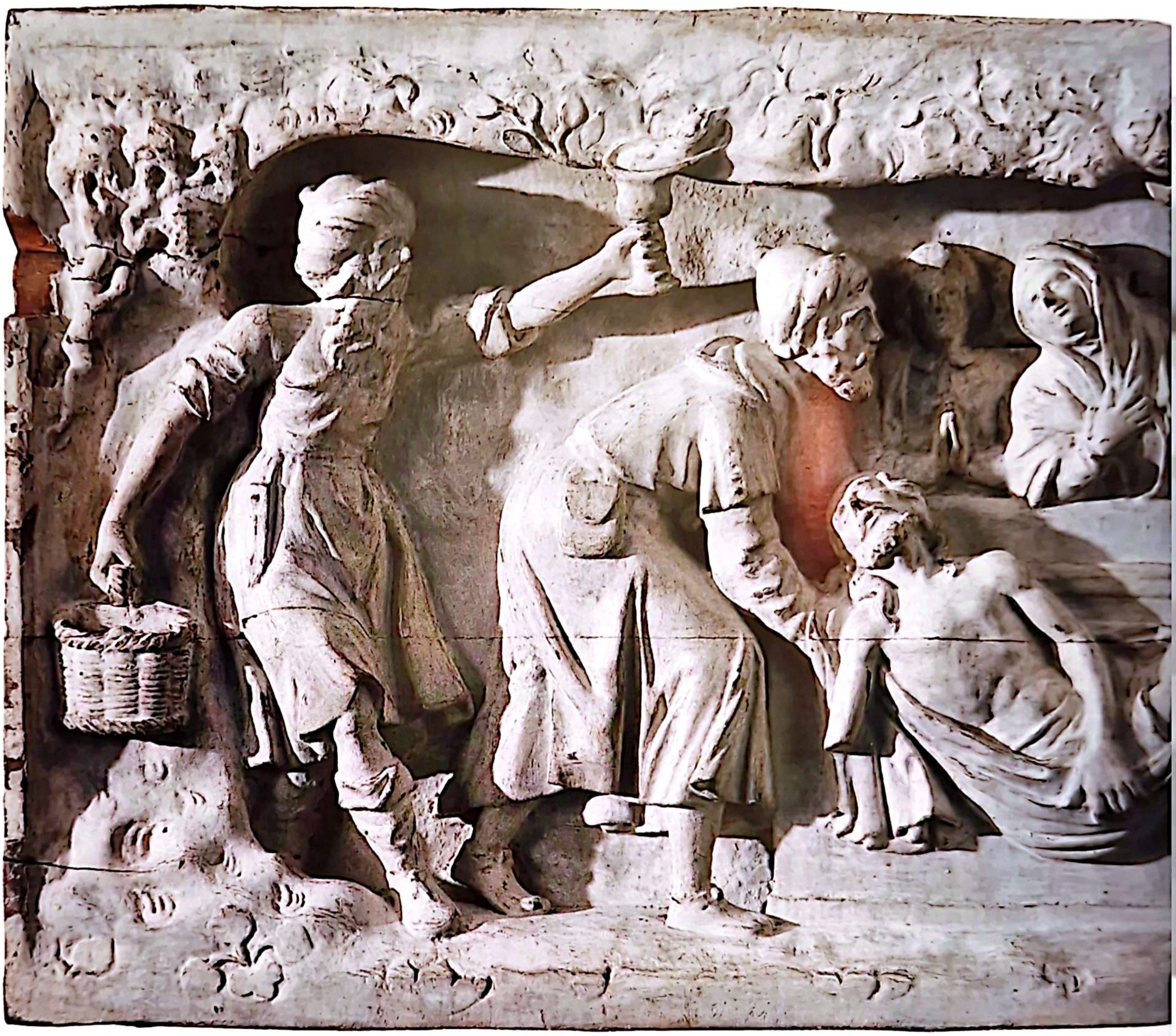
esdevé l'única concessió anecdòtica de l'escena —conjuntament amb la inclinació de les palmeres, evoca el nodriment diví de la Sagrada Família narrat als escrits apòcrifs—. Des d'una enforcadura de l'arbre, el minyó angèlic ofereix una poma a l'infant Jesús, el qual, per abastar la fruita, es dreça sobre la falda de sa mare com estirat per un ressort. El gest de Jesús, representat ben nu, accentua encara aquella exhibició dels genitals que se sol associar a l'afirmació de la humanitat de Crist («ostentatio genitalium»: cf. STEINBERG 1983).

L'anècdota en qüestió, un motiu que comprèn tot el grup de la Mare de Déu amb el Nen Jesús i l'angelet de la poma, s'ha manllevat clarament de la composició de la *Fugida a Egipte* gravada per Cornelis Cort i impresa per Antonio Lafrery, una estampa de 29,3 x 19,7 mm firmada i datada el 1571, que reprodueix una obra del mateix tema d'artista no identificat; hi ha altres versions i còpies de la incisió de Cort amb la composició invertida (*New Hollstein* 2000, I, p. 116-119, cat. 38/I). La dependència inequívoca i literal d'aquest nucli central del relleu respecte al gravat no s'estén pas a la resta d'elements representats. De fet, la *Fugida a Egipte* del retaule simplifica dràsticament la del model de Cornelis Cort: Rocafort va eliminar el segon minyó enfilat a l'arbre que oferia fruita més a prop del Nen Jesús; va substituir el complex escenari boscós de la incisió, amb fondal de ruïnes antigues, per l'oasi d'un desert; i va prescindir de la figura auxiliar de l'àngel servent que acompanyava el grup i que donava farratge a l'ase, en contraposició simètrica amb la conducció vigilant de sant Josep. En el relleu de Reus, sant Josep ocupa el lloc que el gravat dedicava a l'àngel del farratge, del qual Rocafort també sembla haver-ne pres l'esquema formal, bé que alterant-ne substancialment l'execució de detall, igual que potser va fer amb el disseny de l'ase.

En tot cas, la reducció compositiva que remarquem i la mateixa adaptació del gravat a un relleu retaulístic de format més estret i alt rebaixen tant el vigor gestual i la força expressiva de la figura del Nen Jesús com la proximitat i intensitat del seu diàleg amb el minyó de l'arbre. Deixant de banda la notòria desproporció d'aquest angelet —l'excessiva grandària del qual agreuja la del model estampat, però tanmateix hi remet i en depèn—, el relleu de la *Fugida a Egipte* manifesta un notable domini de l'ofici, tant per la satisfactòria resolució de l'anatomia de les figures —compresa la talla de sectors tan significatius com les cares i les mans— com pel correcte modelat de les robes, en general. L'escultor va dedicar una certa cura a la gradació dels termes de profunditat del relleu, però només hi va reeixir en fragments i detalls aïllats de la composició, sense acabar de comprendre la necessitat d'un tractament global unitari del conjunt —sense concebre encara el relleu com una veritable «vista» única, on cada pla de cada cosa hauria d'ocupar un lloc i un terme precisos de l'espai figuratiu—. En això, Rocafort queda molt enrere de les intuïcions espacials del seu contemporani Agustí Pujol, a qui sembla haver tingut per model, fins i tot abans de contractar i executar les seves obres inacabades al retaule de la prioral de Reus (*c.* 1630-1633). En realitat, Rocafort tampoc no resisteix gaires comparacions amb la intel·ligència artística de Pujol en altres aspectes rellevants de la talla escultòrica: queda molt lluny, per exemple, del seu poderós instint plàstic i de la seva sensibilitat formal, de la seva perspicàcia en el disseny variat de l'anatomia i dels drapejats, de la seva capacitat d'inventiva i d'expressió individualitzada dels personatges...

El compartiment de la *Fugida a Egipte* i la resta de talles del retaule del Sant Nom de Jesús, que són el treball més primerenc conegut de Rafael Rocafort, han servit de pedra de toc per identificar el seu estil en les altres obres en les quals la seva participació estava documentada, però calia encara distingir-lo i precisar-lo —tant en el cas del sagrari i els busts del retaule de la prioral de Reus (BOSCH-GARRIGA 1997, p. 117; BOSCH-GARRIGA 1999, p. 6-9) com en el dels àngels-estípit de Santa Maria del Mar de Barcelona (BOSCH 1996, p. 340-341)—. Podem esperar, doncs, que en el futur aquestes peces continuïn contribuint a reconèixer la mà de l'escultor en altres obres seves, potser conservades, bé que fins avui encara no identificades.

Joaquim Garriga



Sant Enterrament

1634

Retaule major de l'Assumpta i sant Agustí de la catedral de Solsona

CRBMC Aymerich/Díaz

Miquel Vidal
(Mallorca, 1597/99 – Vic, *c.* 1651)

Fusta i preparació per a la policromia
57,5 x 154 x 13,5 cm
Museu Diocesà i Comarcal de Solsona
(núm. inv. MDCS 303)

BOSCH 1990, p. 43-44, 172-174; BOSCH 2004, p. 191-197; LLORENS 1966, p. 129-133; LLORENS 1987, p. 73-75

El relleu del *Sant Enterrament* forma part d'un conjunt de sis plafons que narren episodis dels Dolors de la Mare de Déu: l'*Oració a l'hort de Getsemaní*, la *Flagel·lació de Crist*, la *Coronació d'espines*, la *Pujada al Calvari*, l'*Elevació de la creu* i el *Sant Enterrament*. Llorens i Solé va ser el primer historiador que els va relacionar amb el desaparegut retaule major de la seu de Solsona i els va atribuir a l'escultor Miquel Vidal (LLORENS 1966, p. 129-133). Posteriorment Joan Bosch ha articulat una anàlisi crítica aprofundida, fonamental per al coneixement de l'artífex d'origen mallorquí (BOSCH 1990, p. 37-47 i 170-174, i BOSCH 2004, p. 191-197).

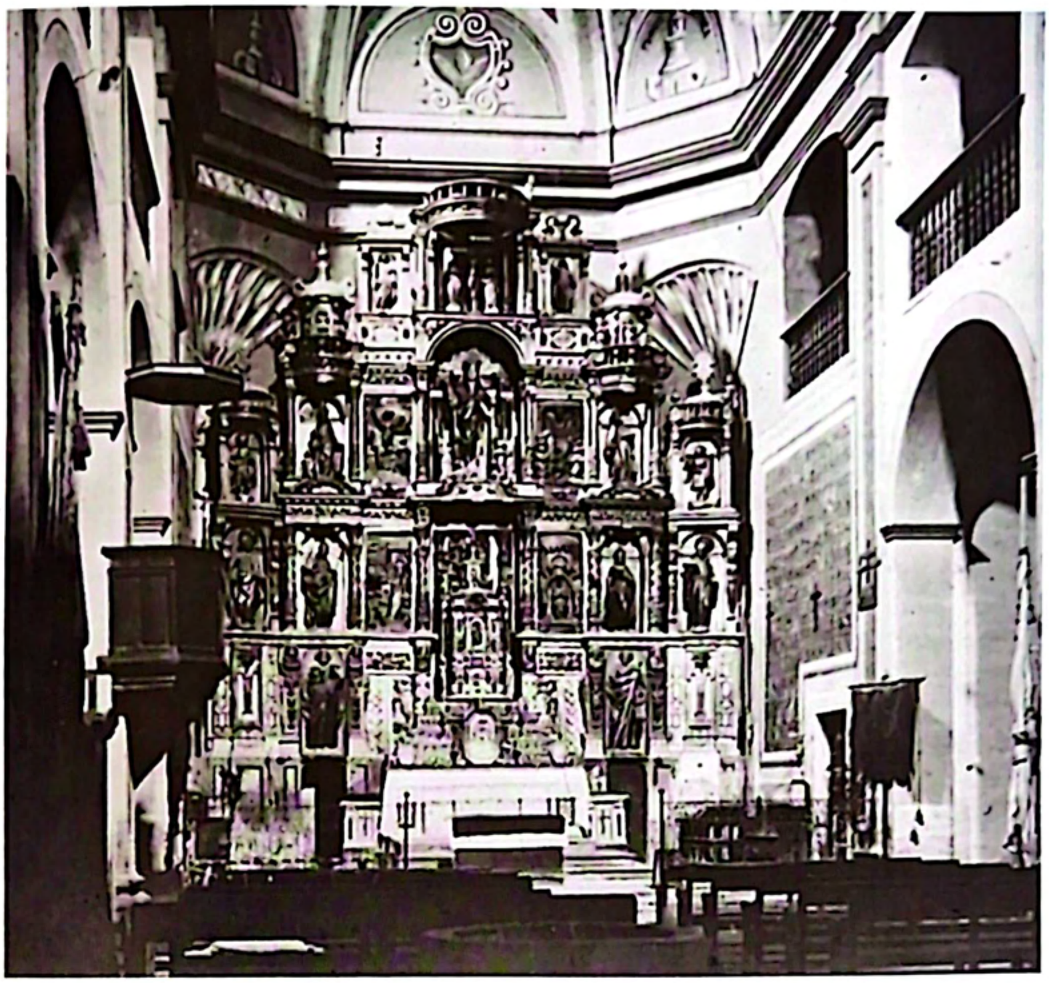
Miquel Vidal va néixer a Mallorca el 1597. Era fill d'Antoni Vidal i nét per part de mare de l'escultor mallorquí Gaspar Gener. Cap a l'any 1606 ja era al Principat, i el 1610 el trobem treballant al Bages. Segurament va arribar a les terres manresanes atret per la puixança que vivia el gremi de Sant Joan i Sant Josep —que agrupava els escultors i fusters de la ciutat— des de principi del segle XVII. El seu fill Miquel apareix documentat col·laborant amb ell a partir del 1621 (BOSCH 1990, p. 20-25 i p. 37-38).

Aleshores Miquel Vidal vivia a Cardona, on treballava en el retaule del Roser de l'església de Sant Miquel. El mateix any pare i fill van col·laborar en la fàbrica dels retaules major i del Roser de Salelles i van contractar el retaule de la Verge del Claustre de la Seu de Solsona —desaparegut—, en el qual obraren fins al 1628. El nou retaule havia de proporcionar un marc sumptuós a la preuada imatge romànica que conservava l'antiga col·legiata de Santa Maria. Aquesta comanda va representar un episodi cabdal per a la trajectòria professional de Miquel Vidal, ja que li va obrir les portes a tot un seguit d'encàrrecs posteriors, centrats en la mateixa catedral. Entre 1628 i 1632 va treballar en el retaule de sant Sebastià, el tabernacle de sant Pere i una nova trona, i el 1634 va rebre l'encàrrec del monumental retaule major. Totes les obres dels Vidal a la seu de Solsona van ser destruïdes en l'incendi ocasionat per la invasió napoleònica, i només se n'han conservat els sis relleus del MDiCS (LLORENS 1966, p. 129; BOSCH 1990, p. 39-40, i BOSCH 2004, p. 194).

Al llarg dels anys vint del segle XVII, Miquel Vidal compaginava les obres de la catedral de Solsona i de Sant Miquel de Cardona amb altres encàrrecs menys exigents, com els retaules de Sant Tomàs de l'església del monestir de Sant Pere Màrtir de Manresa (1624), major de Sant Pere de Vallmanya (1626) o del Roser de Castelladral (1626). A la dècada dels anys trenta el territori productiu del taller s'eixamplà, ja que li arribaren projectes de Cervera i Berga, i sobretot de l'oficialat de Vic (BOSCH 1990, p. 41-43). Trobem que l'any 1641 habitava a Malla, on es va casar amb Arcàngela Frexa. Devia deixar la ciutat de Manresa per motiu d'algun encàrrec a l'oficialat, ja que l'any 1634 havia ingressat a la confraria de fusters d'aquella ciutat. De Vic estant va obrar el retaule de la capella de la Bona Sort de l'església del convent de Santa Clara (entre 1641 i 1650), va acceptar la fàbrica del retaule del Roser d'Ivorra (1646), del major de Santa Maria de Segur (1647), del retaule del Sant Crist de Calaf, també contractat a la meitat de la centúria, o del major de Sant Julià Sassorba (1647). L'escultor atorgà testament a Vic el 1651 mentre s'ocupava dels reliquiaris del reraltar i del projecte de l'altar del Monument de Setmana Santa de la catedral. A partir d'aquest moment el seu rastre es perd i és possible que morís poc després (BOSCH 1990, p. 46-47).

Malauradament, es conserven escassos testimonis del gran volum d'obra documentada de Miquel Vidal: la clau de volta de la capella de Sant Isidre de l'església parroquial de Rajadell (1626), el modest retaule major de Sant Esteve del Pujol del Planès, al Berguedà (1628), els sis relleus del retaule major de Solsona, els relleus del retaule del Roser de Salelles i alguna peça atribuïda, com el retaule dels sants Abdó i Senén de Prades de la Molsosa.

Tanmateix, pel volum d'empreses que va assumir al llarg de la seva vida, el mallorquí apareix en l'escenari dels tallers del Bages del pri-



Retaule major de Sant Martí de Sesgueioles, destruït el 1936. Fotografia Fons Salvany, Biblioteca de Catalunya.

mer terç del segle XVII com un mestre consolidat i amb un cert prestigi que li permeté projectar-se més enllà de la ciutat on residia. A més, Vidal era un escultor molt actiu i dinàmic que tenia una extraordinària capacitat per simultaniejar encàrrecs als bisbats de Vic i Solsona. Això el va fer mereixedor del qualificatiu de «gran escultor dels tallers de la Catalunya central entre 1620 i 1645» (BOSCH 1990, p. 39). Suposem que gestionà amb eficàcia un taller que mantingué un alt ritme productiu gràcies a col·laboracions puntuals d'algun mestre de renom com Joan Grau, al retaule major de Salelles, i sobretot gràcies a la feina de deixebles com Francesc Puig i Jacint i Josep Reguer de Cervera, que treballaren amb ell als projectes dels retaules de Sant Martí de Sesgueioles i el de la Puríssima Sang de Calaf, ambdós de mitjan segle (BOSCH 1990, p. 44-45).

El retaule major de la catedral de Solsona va ser l'empresa més ambiciosa contractada per Miquel Vidal i pel conjunt dels tallers del Bages a la primera meitat del segle XVII. El projecte va néixer el 1633 de la iniciativa del bisbe Puigmarí i del capítol de canonges. Aquests, desitjosos que l'antiga col·legiata de Santa Maria —esdevinguda catedral des de final del segle XVI— tingués un retaule nou, van decidir substituir l'antic, que «[...] era molt petit, segons lo presbiteri, y vell de tal manera, que era de molta indecentia per una catedral, [...]» (LLORENS 1987, p. 73-7; BOSCH 1990, p. 172, i BOSCH 2004, 191), per un altre de ben sumptuós, adequat a un presbiteri més capaç, resultant de la reforma de l'antiga capçalera romànica.

El cost de la nova fàbrica —que era excepcional, ja que pujava a 6.000 o 7.000 lliures— va ocasionar molts maldecaps als canonges, perquè s'acumulà a les despeses pendents generades per la reforma del presbiteri, i després de la mort del bisbe, el mateix any 1634, els seus hereus es resistiren a cedir les valuoses 800

lliures que haurien d'haver empès l'inici dels treballs (BOSCH 1990, p. 172). El llegat de Puigmarí era el nucli del finançament inicial de la fàbrica, juntament amb les altres 1.600 lliures que prometien el consell de la ciutat i l'obreria catedralícia, a les quals s'hi havien de sumar les possibles donacions, deixes testamentàries, almoines, els rèdits dels censals i les rendes de la seu. Tanmateix, el cost era tan elevat que el capítol promogué un sínode diocesà per reclamar l'ajut de totes les parròquies del bisbat —que es gravarien amb una taxa per cada temple i per cada càrrec eclesiàstic—, invocant que la iniciativa era d'extrema necessitat. Però la temptativa va topar amb la resistència de les parròquies més importants, que es van mostrar disposades a litigar amb la seu. No sabem com va acabar el conflicte ni tampoc tenim constància de si, a conseqüència de les dificultats, es va reduir el projecte inicial. En qualsevol cas, pel testament del mateix Miquel Vidal hem de suposar que les dificultats econòmiques foren severes, ja que l'any 1651 el mestre encara instituí vàries misses a la catedral de Solsona a compte del que li devia el capítol (BOSCH 1990, p. 172, i 2004, p. 191-192).

Els sis plafons de fusta d'alba representen l'únic testimoni d'un gran retaule d'estructura reticular. L'hem d'imaginar com un moble de grans dimensions, ja que es va haver de construir un respatller d'obra per poder collar-lo i assegurar-ne l'estabilitat. Devia constar de set carrers verticals i tres cossos —dos pisos i àtic— i anar muntat sobre un pedestal, seguint la tipologia més habitual dels retaules majors realitzats a la Catalunya central al llarg del segle XVII. El centre del bancal es reservava per allotjar-hi el sagrari, i els carrers laterals mostraven històries esculpides o quadres pintats. El carrer central devia contenir dues fornícules per allotjar les figures dels sants titulars i segurament els carrers extrems també estaven perforats per pasteres amb figures de sants vinculats a Solsona. Atesa la temàtica i el format dels plafons conservats, aquests devien formar part de la predel·la (BOSCH 1990, p. 173, i 2004, p. 193-194).

Un cop acabada l'obra, els relleus van rebre la preparació pictòrica del bol, segurament de mans del mateix escultor, per tal d'assegurar-ne la conservació fins que fos daurat i policromat. Després de la destrucció del conjunt, els plafons de la predel·la es van encastar en un mur de la sagristia i van rebre lleugeres mutilacions per tal de fer-los encaixar en el nou emplaçament, on van estar fins al 1951, en què la catedral els va donar al MDiCS (LLORENS 1987, p. 73-75).

Aquests sis plafons són el millor testimoni de la notable personalitat creativa de l'artífex. El seu aprenentatge al si d'una tradició figurativa forana, juntament amb la seva destresa i el bon ofici que el caracteritzaven, el van consolidar com un mestre competent i tècnicament ben preparat. Dominava els recursos narratius del baix relleu, com mostren els personatges de segon terme i les citacions escenogràfiques de l'*Oració a l'hort* o la descripció de la multitud que acompanya Crist en el *Camí del Calvari*. Tot i així, encara que el resultat final és versemblant, les històries són narrades de manera força elemental. Les composicions s'articulen a l'entorn d'un eix de simetria —la *Flagel·lació* i la *Coronació d'espines*—, i els personatges actuen majoritàriament en el primer pla. Pel que fa a les anatomies i les vestidures de les figures, aquestes són descrites amb naturalitat i resulten convincents, fins i tot en algun moment suggestives i monumentals, tot i que de vegades els cossos adopten postures gràcils i poc sòlides, com en el cas dels soldats que acompanyen Crist pujant al Calvari. L'expressivitat dels personatges es redueix a gests i fesomies més o menys tipificades que resulten efectives i versemblants. En canvi, l'autor tracta l'espai i les escenografies de manera sumària, els redueix a breus anotacions anecdòtiques, sense servir-se de les seves potencialitats narratives. És el cas del decorat teatral que suggereix una construcció classicitzant amb arcades i que fa de teló de fons a l'escena de *Crist a la columna* i a la *Coronació d'espines* o el fons de paisatge amb la ciutat emmurallada, tan sols insinuat a la meitat superior esquerra del plafó de l'*Oració a l'hort de Getsemaní* (BOSCH 2004, p. 195-197).

Sens dubte, Miquel Vidal manllevà figures i composicions de l'observació de les estampes internacionals, que va manipular d'acord amb una forta personalitat i amb una certa originalitat creativa. L'obra conservada fa pensar que a Miquel Vidal li interessaven, particularment, les estampes de Johan Sadeler I, d'Agostino

Carracci, de Maarten de Vos o de Hieronimus Wierix (BOSCH 2004, p. 196). Per exemple, per a les figures dels esbirros que flagel·len Crist es podria haver inspirat en els seus homònims gravats per Adrian Collaert sobre una invenció de Marteen de Vos —sobretot per l'actitud dels personatges, que sembla que ballen a l'entorn de Crist—. Aquest «pas de dansa» es repeteix a l'escena de la coronació d'espines, per a la qual també es podria haver inspirat en un gravat d'Antoine Wierix i Peter Jode I (1585). Però el nostre mestre, més agosarat que els seus contemporanis, va transcendir les solucions proposades pels gravats i en va fer una lectura personal, tot i que mancada de l'originalitat o el nivell creatiu dels models, que simplificà considerablement tant pel que fa a les suggestions d'espais arquitectònics i paisatgístics com al nombre de figures i als repertoris expressius que les caracteritzen (BOSCH 1990, p. 143-153). Per al relleu del *Sant Enterrament*, Miquel Vidal hauria pogut assimilar les composicions de Johan Sadeler, segons un disseny de Dirck Barendsz (BOSCH 2004, p. 196), tot i que també hauria pogut rebre la influència d'altres estampes del mateix tema sorgides del burí de Marteen de Vos, com ara les sèries de la vida i passió de Crist gravades per Crispijn de Passe I (1587-88) (HOLLSTEIN 1995, vol. XLV, p. 147, 149-150).

Un altre aspecte que el mestre d'origen mallorquí afrontà amb una certa llibertat és el de la lectura iconogràfica dels episodis sagrats. En el plafó del *Sant Enterrament* va situar, a la dreta de la composició, l'arbre de la vida, element que no apareix en cap altra obra coneguda del període. També s'allunyà de la tradició representativa pel fet d'incloure en l'escena vuit personatges. Al costat dels protagonistes habituals —Josep d'Arimatea, Nicodem, sant Joan Evangelista, la Verge Maria, Maria Magdalena i dues santes dones— hi trobem dos personatges més, nascuts de la imaginació de l'artífex. Igualment, en l'escena dels *Preparatius*, el personatge que estira les cames de Crist és una figura totalment aliena a la nostra tradició iconogràfica, però que apareix en algun gravat nòrdic de Marteen de Vos (BOSCH 1990, p. 174). A l'escena central —entorn del sepulcre cobricelat pel frondós brancatge del bosc al·lusiu a l'hort del qual parla sant Joan, que s'estén per sobre de l'escena central com si fos una cova, i emmarca tota la composició—, Josep d'Arimatea i un ajudant aixequen feixugament Crist per posar-lo a l'interior del sepulcre mentre el cos mort es vincla amb una corba subtil, i deixa penjar el braç esquerre per sobre del tors. La comparació d'aquestes tres figures principals amb l'*Enterrament* dels màrtirs de la predel·la del retaule dels sants Abdó i Senén de Prades de la Molsosa ha portat Joan Bosch a incloure aquest darrer al catàleg d'obra de Miquel Vidal (BOSCH 1990, p. 173, i 2004, p. 197). A l'entorn del sepulcre, Joan i les tres Maries manifesten el seu dolor amb actituds afectades i estereotipades però convincents, mentre Nicodem arriba des de l'esquerra de la composició amb un cistellet ple d'àloe i mirra. Ateses les dimensions reduïdes del plafó, l'artífex va optar per mantenir el fons llis —sense l'escenari rocós en forma de cova davant del qual se solen desenvolupar les escenes de la Deposició—, i el marc exterior natural queda reduït a un fullatge estilitzat i poc naturalista, que contrasta amb els volums rotunds i les actituds versemblants de les figures.

Ens hem de felicitar per la bona conservació dels plafons del retaule major de la catedral de Solsona. Representen el millor testimoni del conjunt de l'obra d'un mestre original i qualificat, emprenedor i ben dotat per a la creació de productes d'art devot, en el context dels obradors del Bages de la primera meitat del segle XVII. La presència dels Vidal a les terres de la Catalunya central va significar el pont entre dues generacions d'escultors. Els productes fortament artesanalitzats i tècnicament poc especialitzats sortits dels tallers dels fusters manresans de l'últim terç del segle XVI i els primers anys del segle XVII —encapçalats pels escultors Jaume Marco i Miquel Vilella i els fusters de la família dels Maimó i dels Malet— van donar pas als grans tallers escultòrics dels Grau, els Generes i els Sunyer, que impulsaren la plàstica manresana cap a una etapa d'esplendor i vivacitat creativa i van convertir el Bages en un dels nuclis escultòrics més importants de la Catalunya del segle XVII.

ELISENDA MARTÍ FELIU

BMC. Aymerich/Díaz

Adoració dels Pastors

1642-1646 (escultura) 1656 (daurat)
Retaule del Roser de l'església del convent de Sant Pere Màrtir de Manresa

Joan Grau, escultor
(Constantí, ? – Manresa, 1685)
Gabriel Adrià i Francesc Cervera, dauradors

Fusta d'alba daurada i policromada
193,2 x 134 x 15 cm
Museu Comarcal de Manresa

BOSCH 1990, p. 66-70, 202-211; CANYELLES 1896 (ms. de 1679-1685), p. 372-373; SARRET i ARBÓS 1915, p. 41, 60-63; SARRET i ARBÓS 1924, p. 176-177; SUBIRANA 1983.

El plafó que representa la *Nativitat i l'adoració dels pastors* —la representació simultània dels dos moments successius de la història sagrada es generalitzà a Europa des de final del segle xv— és un dels cinc relleus destinats a narrar els misteris de Goig de la Mare de Déu que ocupaven el primer cos del retaule del Roser de l'església de Sant Pere Màrtir de Manresa. En el camp de les arts, l'impuls i la popularització que va rebre la Verge del Roser des de final del segle xvi —amb la institucionalització del culte per part de Pius V i la creença popular que atribuïa a la Verge la victòria de Lepant— es va traduir en l'ampliació i la renovació de la majoria de capelles dedicades a aquesta advocació (SERRA i BOLDÚ 1988, p. 111-114). A Manresa, la confraria del Roser estava establerta al convent dominicà de Sant Pere Màrtir des de l'any 1503. Cap al 1614 els confrares van decidir edificar una «capella fonda del Roser», situada al costat dret de la nau gòtica (SARRET i ARBÓS 1924, p. 176-177) El 1642, tot just acabada la construcció, la confraria va voler embellir el presbiteri amb un gran retaule que manifestés de manera sumptuosa la puixança de la confraria i l'entusiasme devot dels fidels. Alhora se satisfeien les demandes episcopals generalitzades, derivades de l'aplicació dels decrets del concili de Trento, referides a tenir bona cura, agençar i embellir els llocs de culte. (BOSCH 1990, p. 124-130 i 179; PUIGVERT 2001, p. 128-137). Els confrares van escollir l'escultor Joan Grau i el van contractar el 17 de gener de 1742 (SARRET 1915, p. 60-63). Juntament amb Joan i Josep Generes o amb Pau Sunyer, Grau era un dels artífexs més sòlids i amb més prestigi dels obradors manresans del segon quart del segle xvii (BOSCH 1990, p. 57).

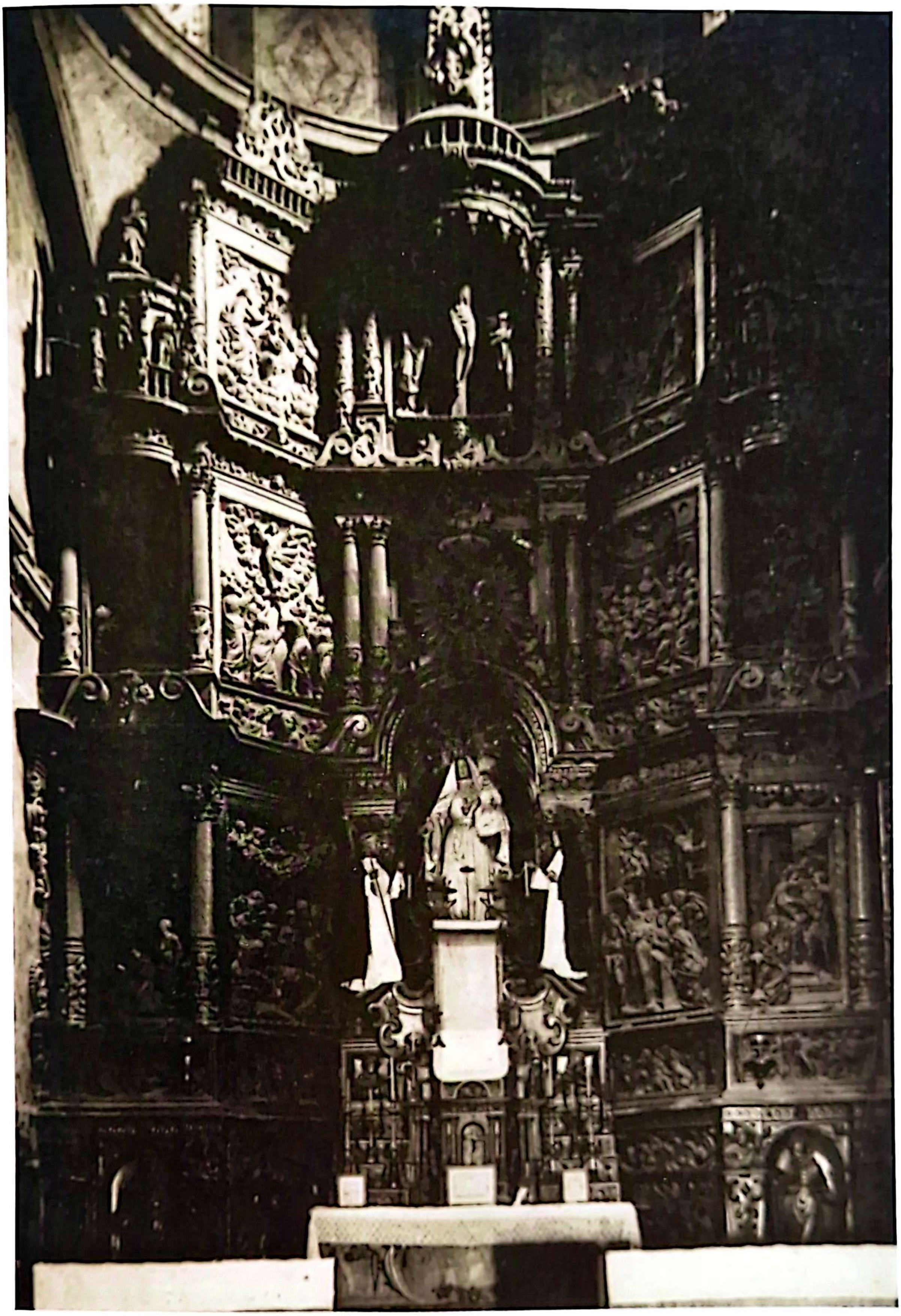
Joan Grau va néixer a Constantí a principi de la centúria. Va arribar a Manresa cap a 1627, segurament atret pel dinamisme dels tallers escultòrics del Bages del primer quart del segle xvii. El 1629 es va examinar per tal d'esdevenir mestre del gremi dels escultors i fusters que compartiren la confraria de Sant Joan i Sant Josep fins al 1685. Els primers treballs documentats el situen col·laborant amb Joan Generes —el cap de l'obrador autòcton més actiu de la primera meitat del segle—, amb el qual va participar en l'obra del retaule de sant Eloi i sant Bartomeu de la seu manresana. Simultàniament el trobem treballant amb altres mestres, com el fuster de l'Arboç Bernat Perelló. Els anys quaranta Joan Grau ja era un mestre independent i tenia obert un obrador propi, que esdevingué el taller més important del Bages entre 1640 i 1690. Al llarg dels anys quaranta col·laborava amb ell Josep Generes, amb el qual va obrar el retaule del Roser de l'església de Sallent —desaparegut— i el retaule major de l'església del monestir de Sant Benet del Bages, del qual només es conserven fragments i alguns personatges a les dependències monacals. Però la comanda que va consolidar el seu prestigi i li va proporcionar una posició immillorable dintre del mercat escultòric de la comarca va ser el retaule del Roser de Sant Pere Màrtir, l'obra més reeixida de la seva producció retaulística.

A partir d'aquest moment la bona organització i el renom de l'obrador li van permetre afrontar moltes comandes, i la seva activitat es va projectar més enllà de Manresa, cap al Solsonès i Prats del Rei. Entre les obres d'aquest

període sobresurten el retaule major de Sant Iscle i Santa Victòria de Rajadell (1646-1649) —variant del de Sant Pere Màrtir—, el major de Sant Vicens de Cunill (1649-1650) o el retaule major de Sant Martí de Llanera de Solsonès, que es conserva quasi intacte. L'any 1656 s'establí a Calaf per obrar el retaule major de la parroquial de Sant Jaume. Hi restà fins a l'any 1659, en què la seva trajectòria professional va experimentar un gir decisiu, en rebre la comanda de les cambres sepulcrals dels Cardona al monestir de Poblet (BOSCH 1990, p. 60-66) Les comandes dels Cardona a Poblet s'allargaren fins al 1674, i des del 1667 hi participà el seu fill Francesc, que es va convertir en un dels escultors catalans més vigorosos i creatius del darrer terç del segle. Al llarg de quasi vint anys realitzaren les cambres sepulcrals per als avantpassats del llinatge, van reformar el paviment del presbiteri i hi van afegir una cripta, van realitzar els sepulcres monumentals de Ramon Folch de Cardona, d'Alfons el Magnànim i l'infant Enric, com també dos grans retaules reliquiari encarregats per Pere Antoni d'Aragó, i cisellaren els sepulcres del Prohom Vinculador, a Poblet, i del vescomte Joan Ramon Folch, destinat a l'església de Sant Vicenç de Cardona (MARTINELL 1949, docs. 5-7, 7-9, i BOSCH 1990, p. 66-70 i 202-211).

Paral·lelament, des del 1666, Joan Grau va participar en un altre projecte rellevant, aquest cop encomanat pels jesuïtes de Manresa: l'embelliment dels llocs ignasians cristal·litzats amb la monumentalització de la balma. Primer es va ocupar de la decoració escultòrica del frontispici —construït per Jaume i Miquel Massalvà—, i el 1671 va ser contractat per realitzar el retaule d'alabastre de la Santa Cova (FITA 1872, p. 49; SARRET i ARBÓS 1956; BOSCH 1990, p. 70-71 i 212-217). Entre 1670 i 1675, acompanyat del seu fill, Joan Grau participà en la decoració escultòrica de la façana de la nova Casa del Consell de la ciutat, i segurament va seguir realitzant retaules a la comarca, però no en queda cap testimoni. A la mort del mestre, el 1685, Francesc Grau va assumir les obres inacabades: el retaule major de Sant Vicenç de Fals, el de les Onze Mil Verges de la Seu de Manresa o el retaule major de Sant Fruitós del Bages, entre d'altres (BOSCH 1990, p. 71-73). Per les clàusules del seu testament sabem que els Grau gaudien d'una bona posició econòmica i d'un reconeixement social, i ho van voler exterioritzar a la façana de la seva casa manresana, on el 1673 van esculpir l'escut heràldic de la seva puixant família (BOSCH 1990, p. 59).

L'església dels dominics de Sant Pere Màrtir va ser destruïda el 1936, però el retaule del Roser va ser desmuntat i salvaguardat. Gairebé tot es va poder salvar, i avui es guarda i s'exposa al Museu Comarcal de Manresa. Per sort, en queda una fotografia que ha permès conèixer l'estructura del conjunt i la col·locació originària dels diferents episodis dels Misteris de la Mare de Déu (Fotografia Oliva de Vilanova / Serra Boldú, BOSCH 1990, p. 63). La traça arquitectònica formava una estructura reticular que s'adaptava a la corba del mur de tancament del presbiteri. El moble estava format per cinc carrers —el central, destacat per l'emmarcament amb dobles columnes i una major amplada— i constava de tres cossos a través dels quals es distribuïen els episodis en relleu. La narració s'estructurava segons un ordre successiu ascensional: començava a la predel·la amb els misteris de Dolor i finalitzava en el tercer pis amb els misteris de Glòria. L'àtic era format pel coronament, enriquit amb dossers decorats amb tambors de balustres —una solució que va tenir una gran fortuna posterior— i volutes cavalcades per *putti* que sostenen els escuts del convent i la ciutat. El primer pis del cos central s'obria en una gran fornícula que trencava l'estricte disseny reticular del conjunt per allotjar la imatge de la Verge del Roser, donada pels dominics barcelonins el 1631. Grau va definir l'estructura arquitectònica a partir d'un ordre de columnes corínties molt ornamentades, tant en la zona del fust com en els àtics i frisos de transició. Tots els elements arquitectònics eren revestits d'una decoració d'estries, busts entre garlandes, serafins i àngels, motius grotescos i vegetals, volutes i balustres, destinada a persuadir el fidel amb la riquesa de la gran pantalla de fusta. En qualsevol cas, els elements arquitectònics no quedaven emmascarats sota la riquesa ornamental que recobria les superfícies. L'estructura es manté clara i diàfana, tot i que molt més rica i suggestiva que les composicions rigoroses i severes que van dominar el panorama retaulístic del primer terç del segle. La traça



Retaule del Roser de l'església de Sant Pere Màrtir de Manresa, abans del 1936. Fotografia Fons Salvany, Biblioteca de Catalunya.

Cornelis Cort: *Nativitat*. Fotografia *The New Hollstein*.

brillantment resolta d'aquest retaule, juntament amb la sàvia distribució de les escenes narratives, va proporcionar a Joan Grau un model tipològic que va ser utilitzat per l'artífex en la majoria de les seves obres posteriors —com el retaule major de Sant Benet del Bages (1643), o els retaules majors de Cunill i Santa Maria de l'Avellana (1651), per esmentar-ne algunes— i que va tenir gran èxit —com cadascun dels dissenys dels seus relleus— entre els mestres manresans contemporanis (BOSCH 1990, p. 185-198).

El plafó de l'*Adoració dels pastors* ocupava el carrer intermedi de la banda esquerra del primer cos, entre l'*Anunciació* i la fornícula central. Com en la majoria de les composicions, Joan Grau va servir-se de models d'estampa gravats, el sistema de representació i renovació estilística més habitual entre els escultors i pintors catalans de l'època moderna. En concret, el plafó de la *Nativitat* brota de dos gravats: una *Adoració dels pastors* gravada per Cornelis Cort el 1567, treta d'un disseny de Taddeo Zuccaro, i una altra versió del tema ideada pel mateix pintor però traduïda pel gravador Jakob Matham d'Anvers (BOSCH 1990, p. 146-151 i 180-182). De l'estampa de Cort en va manllevar la figura de la Verge, el pastor de l'esquerra i els dos del primer terme, que va reproduir de manera quasi literal. També en va copiar l'arquitectura del fons, tot i que de manera molt simplificada. En canvi, del gravat de J. Matham només en va utilitzar la figura de sant Josep. La composició es distribueix en forma d'el·lipse entorn del Nen Jesús, que ocupa el lloc central, estirat al bressol. Darrere seu, la bella figura de la Verge el contempla amb tendresa mentre sant Josep, situat a la seva dreta, ajup el cap en senyal d'humilitat i veneració. Entre tots dos apareix el petit cap del bou, que també ha sentit curiositat per l'episodi sagrat. Els pastors s'han distribuït als extrems del cercle centrat per l'infant i li reten homenatge mentre el contemplen amb actitud de sorpresa i admiració. L'escena es desenvolupa davant un fons arquitectònic classicitzant que vol obrir un espai versemblant —tot i que utilitza sistemes empírics de representació de la perspectiva— on encabir l'episodi sagrat, i que al mateix temps serveix de teló de fons de la glòria d'àngels que sobrevola el conjunt. Aquest relleu i el plafó de l'*Assumpta* són els més ben resolts del conjunt i representen —juntament amb els altres relleus del retaule— una bona mostra del contrast i del diàleg establert entre dues tradicions plàstiques diferents, en la mà de l'artífex de Constantí. Quan el mestre disposava d'estampes que li servien de referència es mostrava segur i vigorós, fins i tot capaç d'aconseguir detalls d'un naturalisme i una rotunditat classicitzant excepcional, com el sant Josep ajupit de la Visitació, basat en aquest cas en un gravat de Gisbert van Veen sobre una pintura de Federico Barocci. Tot i així, la seva formació artesanal basada en l'aprenentatge tècnic i en la pràctica d'inèrcia dels tallers locals feia que, sovint, es trobés mancat de recursos, sobretot quan havia de crear ell mateix les composicions (BOSCH 1990, p. 183). En aquest plafó, això es veu clarament en contrastar els dos pastors dels extrems. El de l'esquerra, ideat a partir del gravat, adopta una postura convin-

cent, mentre que el seu company de l'altre extrem, inventat per Joan Grau, imita la postura del primer, però torça l'esquena de manera impossible mentre contempla l'Infant. En aquest cas la distribució de les figures és satisfactòria i s'aconsegueix suggerir un espai versemblant, capaç d'encabir la narració. En canvi, en altres relleus, com el de *Crist entre els doctors*, la multitud s'aglomera en escenaris poc versemblants o simplement es prescindeix de cap suggeriment espacial naturalista, com en el cas de la *Coronació* o de l'*Ascensió*, on les escenes es desenvolupen sobre un fons impenetrable de color daurat que traeix l'actitud tradicionalista d'inèrcia de l'escultor. Les dificultats del nostre mestre a l'hora d'obrir els fons amb arquitectures en perspectiva s'evidencien en l'episodi de la *Presentació al temple*, en el qual les arquitectures ballen i configuren un teló de fons totalment impenetrable, que aixafa les figures en els tres plans de profunditat tradicionals —tot i que en aquest cas es fonamentava en un model gravat per Agostino Carracci sobre una creació d'Orazio Sammachini—. En alguns casos, els cossos que s'amaguen sota les plàstiques vestidures dels personatges mostren unes anatomies molt ben resoltes —com el de la figura de la Verge o el pastor de l'esquerra del plafó de la *Nativitat*—, mentre que altres figures es resolen de manera vacil·lant i insegura, com el pastor agenollat del primer terme, del qual perdem un peu sota les robes, o el cap i les cames del pastor de l'altra banda, massa grans per al cos tan curt que els uneix. Tot i la pervivència de certs estilemes que denoten la seva formació artesanalitzada —una tendència a la centralitat i la simetria de les escenes, als fons daurats impenetrables, el desconeixement de la perspectiva o les actituds i gestos emblemàtics tipificats—, la receptivitat de Joan Grau el va portar a filtrar i assimilar lentament les suggestions vingudes de fora a través dels gravats. El bon ofici de l'artífex i la resolució tan satisfactòria de l'estructura i les composicions del retaule de Sant Pere Màrtir van tenir un efecte multiplicador excepcional, tant per al mateix Joan Grau com per als altres obradors manresans. Josep Generes el va seguir al retaule del Roser de Castellfollit del Boix (1645-1650), i Pau Sunyer se'n va servir per resoldre l'estructura i els relleus del retaule de Santa Maria d'Oló (1660-1664), tot i que en simplificà els suggeriments (BOSCH 1990, p. 181-184)

Un altre aspecte molt interessant del retaule del Roser és el seu acabat final, el treball de l'estofat i el daurat, per al qual va ser contractat Gabriel Adrià —nebot del pintor flamenc Isaac Hermes Vermei— el 1656. Sortosament, Joan Bosch va poder localitzar el contracte, elaborat per tal de convocar un concurs en el qual van participar tres dauradors: per una banda Gabriel Adrià, que va guanyar i va signar el conveni amb els administradors de la confraria pel preu de 2.000 lliures, i per l'altra Francesc Cervera, pare i fill, que van realitzar-ne només un plafó, el presentat al concurs (BOSCH 1990, p. 180). Precisament el relleu de la *Nativitat* mostra un treball de policromia superior al de la resta del retaule. Aquesta constatació ha portat Joan Bosch a llançar la hipòtesi que aquest fos el plafó que els Cervera haurien presentat al concurs. El refinadíssim treball del dibuix i el poderós classicisme amb què s'hi defineixen els cossos nus de les figures mitològiques i angèliques que decoren les vestidures dels personatges, juntament amb la delicadesa amb què es tracten els diversos animalets i motius vegetals i florals que omplen les superfícies de les teles i del fons —les vistes de paisatges a l'intradós de les arcades—, revelen el traç d'un pintor acuradíssim. Tanmateix, l'atribució a Francesc Cervera —pare o fill?— és només una hipòtesi de treball, ja que l'altra obra que li coneixem —el daurat del retaule del Sant Nom de Jesús de la prioral de Sant Pere de Reus— mostra una qualitat de factura i d'estil inferior a la del plafó de la Nativitat de Manresa.

Elisenda Martí Feliu

CRBMC. Aymerich/Díaz

Sant Pere Apòstol

1647-1651

Retaule major del Reial Monestir de Santes Creus

Josep Tramulles
(Vilafranca del Penedès, 1603; documentat fins al 1664 amb residència a Barcelona)

Fusta d'alba daurada i policromada
198 x 98,5 x 14 cm
Museu d'Història de Catalunya-Reial Monestir de Santes Creus

MARTINELL 1959; TRIADÓ 1984, p. 56; TRIADÓ 1998, p. 68; VICENTE 2002.

Sant Pere de mig relleu tallat en fusta policromada obra de l'escultor vilafranquí Josep Tramulles. Procedeix del retaule major de Santes Creus, contractat l'any 1647 i finalitzat el 1651 (VICENTE 2002), obra que correspon al període de maduresa de la producció de Josep Tramulles, que s'inicià l'any 1642.

A Tramulles se'l comença a documentar actiu com a escultor des del 1629, en què juntament amb el seu pare, l'escultor Antoni Tramulles, i el seu germà Llàtzer foren contractats per al retaule major de Sant Miquel de Mont-roig. Entre els anys 1635 i 1637 Josep va tenir taller propi a la vila de Santa Coloma de Queralt, i durant aquest període treballà en el retaule major de la parroquial de Santa Maria i altres obres menors. L'obrador familiar es reuní de nou per continuar amb la magnífica obra del retaule major de Sant Joan de Valls, empresa que degué propiciar la seva marxa de Santa Coloma. La presència dels escultors Tramulles a Valls es va interrompre a partir de l'any 1641, i mesos després Josep començà la seva activitat artística a Barcelona. Durant aquest període contractà les tres obres que s'han conservat fins als nostres dies: el retaule major de Santa Maria de la Geltrú (1645-1655), el retaule del Roser de la parròquia de Sant Cebrià de Tiana (1645-1655) i el de Santes Creus (1647-1651). A partir del 1655 es degué traslladar de nou a Valls, on continuà l'obra del retaule major. Se'l documenta en aquesta tasca fins al mes de febrer del 1662. Desconeixem la data de la seva mort, però en qualsevol cas la darrera notícia de l'escultor fins ara coneguda és del 28 de novembre del 1664, data en què es desplaçà a Vilafranca del Penedès per resoldre assumptes familiars amb el seu fill Josep, frare del convent de Sant Francesc d'aquesta vila. En el document consta que l'escultor residia a Barcelona.

La representació de *Sant Pere Apòstol* es disposa a l'interior d'un emmarcament acabat en arc que reprodueix la part frontal d'una fornícula. L'interior d'aquest marc, com a la resta de fornícules del retaule, és decorat amb una garlanda de motius vegetals. Com sol ser habitual en els retaules de l'època, l'acompanya sant Pau, que ocupa el plafó del costat esquerre del mateix sòcol. Situat al damunt d'una peanya, sant Pere està representat com un home d'edat madura amb barba i cabells moderadament llargs. La figura s'inspira en models italianitzants i mostra els atributs més habituals del personatge: les claus a la mà dreta, l'anell com a primer bisbe de Roma i el llibre obert, on sol trobar-se el passatge dels Evangelis en què Jesús el proclama el seu successor a la Terra (Mt 16, 18). Alguns autors també veuen en el llibre una correspondència amb el de la llei de Déu, un atribut que el relaciona amb Moisès, tot recordant el moment en què ambdós personatges presencien la transfiguració de Jesús en companyia del profeta Elies i dels apòstols Jaume i Joan.

La cama dreta més avançada i el peu esquerre de perfil i en segon pla denoten l'acció de caminar, tot i que resulta evident que l'escultor no supera les dificultats tècniques pròpies de la representació de la torsió del cos. El tractament dels plecs del vestit i la composició general de la figura li donen un aire de cert dinamisme, que es veu accentuat per diferents detalls, com el llibre que se sobreposa a la garlanda que decora el perímetre interior de la fornícula i els dits del peu dret que sobresurten de la peanya,

Retaule major de l'església del monestir de Santes Creus. Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.

que palesen l'esforç de l'artista per dotar el conjunt de major sensació de volum i perspectiva.

Una certa desproporció de les parts del cos, la mà i el peu drets especialment, i l'aire poc esvelt de la figura contrasten amb les representacions de figures humanes que es poden veure als plafons de la Passió de la predel·la o en els 12 termes del sòcol, prova evident dels problemes de l'escultor amb la tècnica del relleu, sobretot a l'hora de resoldre la representació de la figura humana.

El retaule major de Santes Creus es disposa sobre un sòcol alt suportat per quatre grups de tres termes (figures humanes de mig cos al damunt d'una piràmide invertida) que escorten a banda i banda les representacions de sant Pere i sant Pau. El bancal superior està decorat amb dos importants relleus: l'*Oració a l'hort de Getsemaní* a la dreta i la *Pujada al Calvari* a l'esquerra. Tres carrers verticals dividits en dos pisos horitzontals es disposen per damunt d'aquest bancal. Als cossos laterals del primer pis hi trobem imatges modernes de sant Benet i sant Bernat, i al centre la de la Verge. Al segon pis, dues fornícules laterals acullen altres sants de l'orde, també de factura moderna, i al centre hi ha una representació de sant Miquel. Coronen la part superior del retaule tres figures d'àngels: dues de més petites als costats i una de més gran al centre.

Diferents autors coincideixen a l'hora d'afirmar que aquest retaule marca un punt d'inflexió important en l'evolució formal dels retaules al Principat, especialment pel que fa al pas dels conjunts d'estructura reticular d'influència renaixentista cap als de concepció unitària, amb major protagonisme del centre de l'obra (MARTÍN GONZÁLEZ 1991; MARTINELL 1959; TRIADÓ 1984). Aquest efecte s'aconsegueix, d'una banda, amb el trencament que la fornícula central fa de les línies horitzontals que separen els pisos del conjunt, i de l'altra, per la disposició de diferents plans de l'arquitectura, que crea un joc de perspectives i moviments que convergeixen cap a la fornícula central. Es tracta, per tant, del treball més significatiu i singular de la reduïda producció que s'ha conservat d'aquest escultor fins als nostres dies.

El contracte que signaren la comunitat de frares de Santes Creus i l'escultor palesa la voluntat de l'abat Salla que la imatge i fornícula de la Verge fossin més altes que les dues laterals: «de fer las columnas de dit primer cuerpo, en los espais, tres pasteras repartides i traçades a proporció que vol dit Sr. Abat, que la pastera de Nostra Sra. que és en la pastera del mig, tinga de alçada tretse palms sens la diadema y las dos figuras dels costats vol tinguin onse palms de alçada; y ditas pasteras han de ser adornades y fetes conforme demostra la dita trasa». Aquest és un bon exemple de la més que probable intervenció de sectors no artístics en l'evolució formal dels retaules. Les volgudes diferències de proporcions entre les diverses parts del mateix nivell del retaule posen de manifest una modernitat formal i artística procedent de models forans, que havien arribat a casa nostra a través dels circuits intel·lectuals i culturals que formaven els ordes monàstics.

En el mateix sentit, les dimensions del retaule també van ser objecte d'especial atenció per part del monestir, ja que es requeria que el conjunt no arribés a tapar la llum de la rosassa del presbiteri. Per tant, l'acabament del retaule havia de ser concebut de manera que la part que se superposés a la rosassa fos com més transparent millor: «[...] i encara que la tarja del mig del remate del mig prengue de la 'O' dos o tres palms, que no tape la claror, que sie cosa notable, permetdir Sr. Abat i convent que es faci [...]».

El retaule de Santes Creus mereix un comentari especial referent al variat repertori iconogràfic i ornamental que el decora i que participa activament en la simbologia general del conjunt. Estípits, termes, àngels, caps alats, garlandes i fruites omplen la superfície del conjunt, però és al sòcol on, tal vegada, es pot veure amb més claredat aquest joc simbòlic. D'una banda per les figures de Pere i Pau, fonaments de l'església de Crist; de l'altra, a Santes Creus trobem una singularitat important: els dotze termes que participen de la dura tasca de sosteniment són també dotze retrats d'homes i dones d'estats i condicions diferents, dotats de sentiment. Tots ells formen un conjunt d'individualitats, una mostra de situacions diverses de la vida humana. No seria aventurat relacionar aquests termes amb l'emblema 157 del famós *Emblematum Liber* d'Andrea Alciato (1531). Aquest autor es refereix al terme com a aquella divinitat romana que assenyalava els llindars dels camps i que, per tant, al·ludia a allò que és immutable i inamovi-

CRBMC. Aymerich/Díaz

ble. És una imatge útil, segons ell, per expressar que en el pensament diví està fixat el dia i l'hora de la mort de cada home i cada dona. Amb aquest significat Erasme de Rotterdam va adoptar la figura del déu Terminus com a emblema personal i l'acompanyà de la inscripció «Cedo nulli», en clara al·lusió a la seva actitud contrària als moviments reformistes. La fermesa de la fe, la voluntat divina i la fortalesa espiritual de Pau i Pere són els fonaments des dels quals es construeix l'edifici de l'església de Crist, de la mateixa manera que en el nostre retaule.

Actualment, com hem dit amb anterioritat, a la part superior del retaule hi ha una imatge de sant Miquel. El contracte signat entre l'escultor i la comunitat de frares no feia referència a cap imatge d'aquest sant, però per contra fixava que hauria de contenir un «quadro o pastera quadrada ab un Christo, Maria i Sant Juan de ters relleu o tots relleu». És segur que, en el moment de la seva finalització, aquest Calvari ocupava l'espai previst en el contracte. Ho confirma la presència de dues imatges de sant Joan i la Verge que avui dia hi ha al retaule del Sant Crist que ocupa la primera capella del creuer, a la banda esquerra de la nau central. En aquest retaule, d'un estil propi del segle XVIII, les dues figures de Josep Tramulles han estat col·locades a banda i banda de la representació de Crist. Certes incongruències formals i iconogràfiques ho ratifiquen, com els pedestals de les dues figures que sobresurten de manera evident de la base en què ara es troben, o la presència de dues imatges de la Verge. Una Dolorosa d'aspecte modern al costat de la Creu i la del nostre escultor confirmen l'afegit posterior de les imatges. A més, l'estil de les dues figures ens remet sens dubte a la factura de Josep Tramulles: el tractament dels cabells de Joan, la fesomia dels rostres i les postures dels cossos ens faciliten la ràpida relació amb l'estil de les figures representades al retaule de Santes Creus, però tal vegada d'una manera especialment evident en alguns dels personatges dels plafons esculpits del retaule de Sant Cebrià de Tiana (1645-1655).

Caldrà, doncs, incorporar a l'inventari de la migrada obra conservada de Josep Tramulles aquestes dues imatges, que en un futur no massa llunyà haurien de tornar a ocupar el seu emplaçament originari.

JOAQUIM VICENTE IBÁÑEZ

Assumpció de la Mare de Déu

1656-1658 (escultura) 1665-1667 (daurat)

Retaule de la Mare de Déu del Roser de l'església parroquial de Santa Maria de Moià

CRBMC Aymerich/Díaz

Pau Sunyer, escultor
(Barcelona, s/d – Manresa, 30 d'agost del 1694)

Magí Torrebruna, daurador

Fusta daurada i policromada
88 x 89 x 12 cm
Museu Municipal de Moià
(núm. inv. MDMO 55)

BOSCH 1990, p. 80, , 196-199; GALOBART 1994, p. 133-134; GALOBART 1996, p. 26, 55; GALOBART 1998, p. 44.

L'escultor Pau Sunyer (Barcelona, ? – Manresa, 30 d'agost del 1694), autor del plafó de l'*Assumpció de la Mare de Déu*, del retaule de la Mare de Déu del Roser de l'església de Moià, és l'iniciador d'un taller i una nissaga d'escultors actius a la Catalunya central i a la Catalunya Nord al llarg dels segles XVII i XVIII.

Tenint en compte les primeres recerques de Joaquim Sarret i Arbós així com les de Cèsar Martinell i Josep M. Gasol, a més de les seves pròpies, Joan Bosch i Ballbona va traçar el 1990 el primer esbós de conjunt sobre la vida i l'obra de Pau Sunyer i el situà en el context dels tallers d'escultura actius al Bages del segle XVII. Posteriorment, jo mateix he contribuït a ampliar la bibliografia sobre l'escultor amb la publicació de documentació inèdita sobre la seva producció.

Pau Sunyer era originari de Barcelona, però el 1640 ja residia a Sallent. Es casà amb Cecília Salvany i, en segones núpcies, amb Apol·lònia. Tingué, almenys, dos fills: Josep, escultor, i Joan, mercader de Barcelona. Morí el 30 d'agost del 1694 i fou enterrat a la capella del gremi dels fusters i escultors de la Seu de Manresa.

Amb ell s'inicia una nissaga d'escultors formada per sis generacions, que tingué en Josep Sunyer i Raurell l'artista amb més renom. El fill de Pau Sunyer († 1694), Josep Sunyer i Salvany († 1682), col·laborà en el taller patern, però premorí al seu pare. La trajectòria del seu nét, Josep Sunyer i Raurell († 1751), fou la més rellevant de la nissaga, com ho testimonien l'obra conservada i la seva contribució a l'evolució del retaule a Catalunya durant el primer terç del segle XVIII. El fill d'aquest darrer, Josep Sunyer i Fontanelles († 1736), també li premorí. Els darrers membres de la nissaga foren Pere Sunyer i Fargas († s/d) i Pere Sunyer i Senenges († 1810).

La primera obra documentada de Pau Sunyer, datada el 1643, és una cadira processional per a la parròquia de Santpedor. Pel que fa als retaules, els primers contractats foren el de sant Isidre de l'església parroquial de Santa Maria de Cornet (18 de setembre del 1645) i el major de l'església de Sant Andreu de Calders (15 de desembre del 1652). Ambdós contractes situen Pau Sunyer com a escultor i habitant de la vila de Sallent. Durant l'etapa de residència a Sallent, Sunyer treballà per al taller de l'escultor Joan Grau, establert a Manresa, i alternà aquesta activitat amb la producció de les comandes del seu petit obrador.

El període sallentí de Pau Sunyer s'acaba el 1655, any en què fou examinat per ingressar a la confraria dels fusters de Manresa. El 1656 Sunyer passà a residir en aquesta ciutat, primer a la plaça de l'Om, on llogà el taller de l'escultor Joan Grau, i posteriorment, a partir del 1659, al carrer del Pedregar, en el qual s'instal·là definitivament. Ja plenament independitzat, el seu obrador es convertí en un taller de renom entre els altres tallers manresans integrants del que s'ha anomenat escola barroca manresana.

A partir del seu establiment a Manresa, la projecció del taller de Pau Sunyer s'estengué a tot l'àmbit geogràfic de la Catalunya central, amb una clientela i una producció importants. La seva obra es destinava principalment a moblar esglésies rurals, però també treballà per a esglésies importants, com la Seu de Manresa, els monestirs de Serrateix i de l'Estany, l'arxiprestal de Moià, les parroquials de Monistrol de Montserrat, Cardona, Sant Feliu de Codines i Sabadell o el santuari de la Gleva.

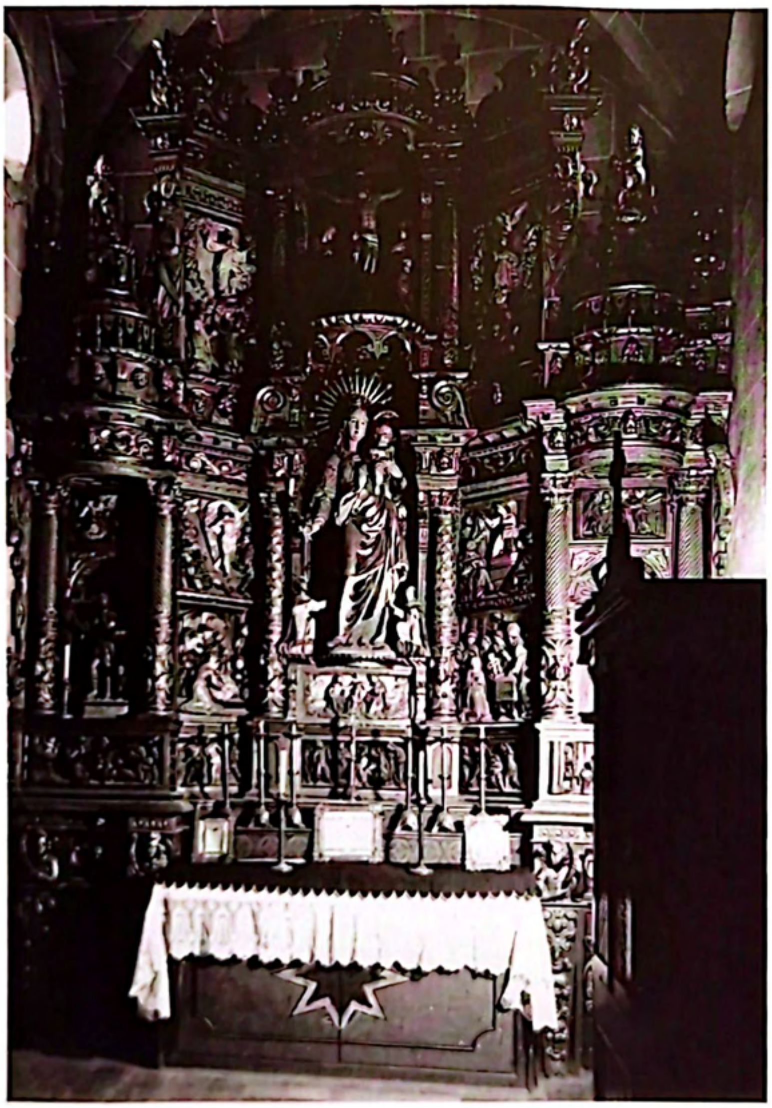
Una de les àrees geogràfiques on tenim més ben documentada la seva obra és la comarca del Moianès. Entre els anys 1652 i 1678 sabem que contractà, almenys, deu retaules, a part de diverses obres menors per al monestir de Santa Maria de l'Estany, com ara les claus de volta de la capella de Sant Josep i també un sagrari. La seva producció per al Moianès suposa, aproximadament, un deu per cent dels retaules de les esglésies de la zona, i el fet que s'hagin conservat dos retaules seus *in situ* —els de les parròquies de Sant Joan d'Oló i Santa Maria d'Oló— el converteix en l'escultor barroc més ben representat a la comarca. A aquests dos retaules cal afegir-hi la major part

Retaule del Roser de Santa Maria de Moià, abans del 1936. Fotografia Fons Salvany, Biblioteca de Catalunya.

del retaule de la Mare de Déu del Roser i algunes peces del retaule de sant Miquel i els Sants Màrtirs de la parroquial de Moià, avui dia conservades al Museu Rafael Casanova de Moià. El retaule de la Mare de Déu del Roser de la parroquial de Santa Maria de Moià fou un dels més rellevants de la producció primerenca de l'escultor Pau Sunyer.

Fundada a finals del segle XVI, la confraria de la Mare de Déu del Roser de Moià emprengué, a principis del segle XVII, la construcció d'una nova capella a l'església parroquial per acollir el culte i les devocions propis de la confraria, però el 1936, per manca de cabals suficients, decidí de transferir a Pere Mas, mercader de Moià, l'acabament i el moblatge de la capella; en contrapartida, Mas demanà de posar-hi les seves armes i tenir-hi dret de sepultura, juntament amb els seus familiars.

Retaule del Roser de Sant Pere de Monistrol de Montserrat (1923). Fotografia Fons Salvany, Biblioteca de Catalunya.



Un cop acabada la construcció de la capella, els marmessors de Pere Mas n'emprengueren el moblament amb la contractació del retaule, que encarregaren a l'escultor manresà Pau Sunyer. No es coneix el contracte, però la documentació conservada —la correspondència del mateix Pau Sunyer, les anotacions als llibres de comptes del doctor Nicolau Barrera, marmessor de Pere Mas, i les dues àpoques notarials de pagament— ens permet saber el cost del retaule i establir una cronologia força aproximada de la seva construcció. A això cal afegir-hi, encara, la documentació relativa al seu daurat i pintat.

El retaule es construí entre els anys 1656 i 1658, i consta que el pedestal i la part central ja estaven col·locats el 1657. El 31 de maig del 1658 s'havia acabat el retaule i havien estat pagades les 600 lliures que costava l'obra. Els pagaments es feren molt fraccionats, com palesen les anotacions realitzades en diversos fragments dels llibres de comptes del marmessor Nicolau Barrera. Una part del preu es va satisfer en espècies (blat, mestall, ordi) i l'altra, en diner en metàl·lic. El conjunt de pagaments es resumiren en dues àpoques signades per Pau Sunyer davant del notari manresà Gaspar Madriguera, datades els dies 1 de setembre del 1657 i 31 de maig del 1658.

Al cap d'uns anys, concretament el 8 d'abril del 1665, se signà a Moià mateix el contracte per al daurat del retaule entre els representants de la confraria del Roser i el daurador Magí Torrebruna. El daurador es comprometé a tenir acabat el daurat i el pintat del retaule pel juny del 1667, i a executar-los «ab aquella proporcio mateixa que esta treballat, daurat y pintat lo retaula de Nostra Señora del Roser de la iglesia de predicadors de la ciutat de Manresa». El preu s'estipulà en mil lliures, que havien d'estar totalment pagades al mes de juny del 1669, tot i que, de fet, el darrer pagament del daurat no se signà fins al 22 de novembre del 1671, és a dir, amb dos anys i mig de retard respecte a la data que preveia el contracte.

Del daurador Magí Torrebruna en sabem que era natural de Cardona i que fou un daurador i pintor amb una gran activitat a la Catalunya central, encara que també treballà en altres indrets del Principat. La contractació del daurat i pintat del retaule del Roser li comportà l'establiment a la vila de Moià, on, a més de realitzar

Joan Grau: Assumpció de la Verge. Museu Comarcal de Manresa. Fotografia Joan Bosch.

aquest treball, també daurà i pintà el retaule de sant Miquel i els Sants Màrtirs de la parroquial i, així mateix, pintà el retaule de sant Francesc de l'església parroquial de Calders.

La major part dels plafons esculpits del retaule de la Mare de Déu del Roser es conserven al Museu de Moià. El retaule fou desmuntat i se salvà parcialment de la destrucció soferta per la resta del moblatge de l'església moianesa al juliol del 1936. Un parell de testimonis fotogràfics de principis del segle XX ens permeten visualitzar-lo tal com havia estat traslladat i adaptat a la nova capella de la Mare de Déu del Roser a principis del segle XVIII.

Aquest retaule era de planta semipoligonal i la seva estructura es componia de pedestal, predel·la i tres andanes horitzontals dividides en cinc carrers verticals.

Al pedestal, a banda i banda de la mesa de l'altar hi havia esculpides, entre dos estípits, les armes de Pere Mas, el benefactor que es féu càrrec de la construcció de la capella del Roser i del seu moblatge. La predel·la mostrava quatre escenes de la Passió: *Jesús a l'hort de Getsemaní*, la *Flagel·lació*, la *Coronació d'espines* i la *Pietat*. Al centre de la predel·la s'alçava la base o pedestal de la imatge de la *Mare de Déu del Roser*, i a banda i banda se situava, possiblement, un doctor de l'Església en mig relleu, com el trobem també al retaule de Santa Maria d'Oló.

Ja en el cos del retaule, la primera andana estava formada per cinc carrers alternats de fornícules per a imatges exemptes i plafons esculpits. Les fornícules dels carrers primer i cinquè estaven emmarcades per columnes simples i coronades per un plafonet quadrilong amb escenes, respectivament, de l'*Anunciació a la Mare de Déu* i la seva *Visitació a santa Elisabet*. La fornícula del carrer central, emmarcada per doble columna, allotjava la imatge de la *Mare de Déu del Roser*, que duia la inscripció «Franciscus Sarvera me fecit 1660». Els carrers segon i quart

presentaven un plafó dividit en dos taulers, esculpits en mig relleu. Al segon carrer hi havia representades les escenes de la *Nativitat* i *Jesús enmig dels doctors de la llei*; al quart carrer, formant paral·lelisme, la presentació de *Jesús al temple* i la *Vinguda de l'Esperit Sant*.

La segona andana del retaule també tenia cinc carrers, de composició similar als de la primera. La fornícula central estava emmarcada per doble columna i allotjava una imatge exempta de *Sant Agustí*. Els plafons dels carrers segon i quart eren d'un sol tauler i representaven les escenes de la *Resurrecció de Jesucrist* i la seva *Ascensió*.

A la tercera andana només hi havia, pròpiament, tres carrers centrals, perquè els laterals estaven ocupats pels coronaments de l'andana inferior, formats per uns tambors acabats en un àngel. El carrer central presentava un *Calvari*, amb les imatges exemptes de sant Joan Evangelista i la Mare de Déu. Als carrers de banda i banda hi havia plafons amb les escenes de la coronació i l'*Assumpció de la Mare de Déu*.

Aquesta estructura formal del retaule del Roser de Moià, l'escultor Pau Sunyer la utilitzà i adaptà com a model en la construcció d'altres retaules: concretament, al de la capella del Roser de la parroquial de Monistrol de Montserrat i a l'altar major de Santa Maria d'Oló. Al retaule de Monistrol de Montserrat, contractat l'any 1658, en acabar el moianès, hi trobem representades, a la primera andana, les característiques principals: la fornícula central que trenca la linealitat de la cornisa, els plafons dividits en doble tauler i la presència del plafonet quadrilong que corona les fornícules dels carrers primer i cinquè. Pel que fa al retaule major de Santa Maria d'Oló, el document contractual, signat l'any 1663, ja assenyala explícitament que s'havia de construir «al modo y trasa a fet dit Sunyer lo retaula de Nostra Señora del Roser de la iglesia parroquial de la vila de Moia». I així fou, llevat que a la primera andana els plafons dels carrers segon i quart no són de doble tauler, sinó que contenen una única escena.

Iconogràficament, el plafó de l'*Assumpció de la Mare de Déu* procedent del retaule del Roser de Moià que s'exposa en aquesta ocasió a la Fontana d'Or s'inspira molt de prop en el plafó homònim del retaule de la Mare de Déu del Roser, contractat el 1642 per l'escultor Joan Grau per a l'església del convent de Sant Pere Màrtir dels dominicans de Manresa. Això és ben comprensible si tenim en compte que el convent dels dominicans de Manresa fou el centre oficial de referència per a les confraries del Roser de la comarca del Bages i, alhora, el nucli des del qual es propagà i conreà la devoció rosariana; d'ací ve que Joan Bosch i Ballbona hagi pogut dir, ben encertadament, que el retaule manresà fou el model per a tota una generació.

Atès que les mides del plafó del retaule de Moià eren inferiors a les del model del convent dels dominicans de Manresa, l'escultor Pau Sunyer optà per reduir la imatgeria de la composició i mantenir-hi només deu dels dotze apòstols. La figura de la Mare de Déu, que centra l'escena, és, tanmateix, una còpia fidel del model manresà tant en el seu gest com en el moviment. Els núvols que emmarquen l'escena a la part superior de la taula segueixen mimèticament el model. Amb tot, Pau Sunyer es desmarca de Joan Grau en tres detalls: en la supressió de l'apòstol que Joan Grau representa als peus de la Mare de Déu i d'esquena a l'observador, tot posant en primer terme la tomba buida i donant-li una centralitat més rellevant i col·locant, de cara a l'observador, l'àngel que, per la dreta de la Mare de Déu, se l'endú cap al cel. Pau Sunyer, tot i seguir normalment els models iconogràfics de Joan Grau, no dubta, en aquest cas i en d'altres, a corregir el seu mestre. Tot amb tot, el contrast més remarcable entre Pau Sunyer i Joan Grau és la gran suavitat del tall de Pau Sunyer respecte a la profunditat i la força del plafó de Joan Grau.

El resultat és un plafó molt més senzill i popular que el model copiat. Tanmateix, cal remarcar que ens trobem davant d'una obra primerenca de Pau Sunyer, construïda en el moment que aquest s'instal·là al taller de Joan Grau, a la plaça de l'Om de Manresa, l'any 1656. El retaule de la Mare de Déu del Roser de la parroquial de Moià esdevingué, com hem vist, una obra de referència de l'escultor i un model per a projectes ulteriors.

Josep Galobart i Soler

Assumpta

1679-1680

Retaule major de l'església parroquial de Torres de Segre

Francesc Santacruz i Artigas
(documentat entre els anys 1665 i 1721)

Fusta daurada i policromada
180 x 86 x 80 cm
Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal
(núm. inv. MLDC 379)

ARMENGOL 1934a, p. 133; TARRAGÓ PLEYÁN 1956, p. 19; MARTINELL 1961, p. 131; PÉREZ SANTAMARÍA 1988, p. 137, 605-606; BOSCH BALLBONA-ROIG 1991, p. 319; BOSCH BALLBONA 1993, p. 306-307; BERLABÉ 1999, II, s/p

D'una banda, en la meritòria tasca de recuperació de patrimoni, el Museu Diocesà de Lleida va catalogar, amb l'antic número d'inventari 324, l'entrada d'una imatge de l'Assumpta procedent del temple parroquial de Torres de Segre. Segons Berlabé, seguint la correlació numèrica de l'inventari, aquesta obra va entrar al Museu l'any 1902. El primer esment directe de la peça és del 1934 i apareix en una incipient catalogació del Museu publicada per Armengol: «Núm. 324. Grupo escultórico con imágenes de tamaño natural. La Asunción de María. Dos ángeles en actitud de elevar a Nuestra Señora. Madera policromada. Estilo renacimiento. Perteneció al altar mayor de la iglesia parroquial de Torres de Segre». Tot i aquesta evidència, el 1956 Tarragó Pleyán feia referència a una sèrie d'obres del Museu Diocesà que ell considerava procedents de la Seu Vella, entre les quals un «grupo escultórico tallado en madera, representando la Asunción de Ntra. Sra. en tamaño natural. La Virgen aparece en actitud de elevarse hacia el cielo llevada por dos ángeles. Figura policromada y dorada, núms. 324 y 325».

D'altra banda, el 1961 Martinell afirmava que l'escultor Francesc Santacruz «a finals del 1679 construïa el retaule major de Torres de Segre, pel qual li foren abonades 650 lliures com a primer pagament». Posteriorment, sense referenciar la historiografia precedent, Pérez San-

Museu de Lleida: diocesà i comarcal

tamaría publicava aquella àpoca de l'any 1679 «a compte del seu treball al retaule major de l'església parroquial de Torres de Segre», juntament amb una altra del 1680. En concret, aquestes àpoques foren signades el 27 de novembre del 1679 i el 28 de febrer de 1680: en la primera se satisfan 37 dobles d'or (equivalents a 165 lliures) i a la segona es donen 200 lliures, cosa que representa una suma parcial de 365 lliures del total de 650 lliures en què estava estipulat el cost del retaule. Les àpoques foren signades davant el notari Ramon Congost, però s'especifica que el contracte fou firmat davant un altre notari, també de Barcelona, anomenat Pere Joan Aguilera (aquest document encara és inèdit). Segons Bosch Ballbona (1993), els dos pagaments eren «coneguts per J. M. Madurell». Potser sí, però ni aquestes dades documentals apareixen en un resum de l'activitat escultòrica que Madurell dedica a l'escultor Santacruz en una llarga nota a peu de pàgina (vegeu MADURELL 1954, p. 19-20), ni hem sabut trobar cap vestigi a les famoses «fitxes Madurell» que es conserven a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (la tasca investigadora que va exercir Madurell, al marge de la plasmació en diferents publicacions, també es va traduir en unes fitxes manuscrites, conservades a l'esmentat Arxiu, ordenades per temàtica i posades dins un sobre amb el nom de l'individu en qüestió).

Els primers a relacionar la imatge de l'Assumpta de Torres de Segre amb les àpoques de l'escultor Santacruz foren Bosch Ballbona i Roig (1991), per la titularitat de la parroquial, per la cronologia de la peça i per la seva qualitat: «la de major entitat de totes les obres de fusta que preservem del seu autor». Segons Bosch Ballbona (1993), es tracta d'una imatge que Santacruz «devia treballar al seu obrador de Barcelona enviant-la després cap al Segrià, va presidir, potser al mig del carrer central i per damunt del sagrari, el retaule major [...] [realitzada amb] un ofici segur i desimbolt». Una figura d'escultura exempta d'una noia jove, no treballada per la part del darrere (amb la intenció clara que ocupés una fornícula), amb els braços oberts en actitud d'abraçar la glòria eterna (podem veure la mà que té diferents dits mutilats), acompanyada per un parell d'àngels que han perdut les ales, els quals ajuden Maria en la seva Assumpció. La Mare de Déu va vestida amb una túnica policromada de sumptuosos ramejats i, a sobre, porta un mantell que es corda al nivell del pit amb una tanca de cap d'àngel alat. La qualitat amb què estan treballats els plecs del mantell és fantàstica i transmet la tensió religiosa del moment representat. La imatge també ofereix tocs sensuals, ja que mostra el rostre d'una noia de cabells llargs i arrissats els peus de la qual apareixen nus, només coberts amb les vetes d'unes sandàlies. Els àngels són dos minyons que eleven la seva mirada cap al cel, però es tracta de figures amb característiques diferents: el que es troba a la part de darrere està menys treballat; en canvi, l'altre, que seria més visible, calça polaines, porta un vestit amb un drapejat més complex, creua les cames amb dinamisme i té el rostre deformat a causa de l'atansament a la túnica de Maria.

Tal com hem esmentat, fou Madurell el primer a fer una breu trajectòria artística de Francesc Santacruz (MADURELL 1954, p. 19-20). Però s'ha de considerar Martinell com el que va posar ordre en la biografia d'aquesta nissaga, perquè es componia de tres personatges que s'anomenaven de la mateixa manera: avi, pare i fill (vegeu també PONS GURI 1944, p. 7-8, 15; MADURELL 1951, doc. XI-XII; MADURELL 1959a, doc. IX, XI; MADURELL 1959b, doc. 21; i les fitxes Madurell). Francesc Santacruz I (o Francesc Santacruz avi), documentat entre el 1657 i el 1685, any de la seva mort, estava casat amb Maria Teresa Artigas. La seva única activitat escultòrica és la realització d'una estàtua per a la popa d'una galera, el 1673. En canvi, pel que fa a les obres documentades entre el 1674 (any en què el seu fill Santacruz i Artigas obtingué el títol de mestria) i el 1685 (mort de l'avi), podem dubtar si l'autoria fou de l'un o de l'altre. En tot cas, l'obra de Torres de Segre s'ha d'atribuir a Santacruz i Artigas per l'enorme semblança física (rostre o cabells) i de drapejat entre l'àngel lleidatà i el *Nen Jesús portacroce* que hi ha sobre una de les portes d'accés lateral a l'església de Betlem de Barcelona, obres ambdues datables el 1690-1691. Un fill de Francesc i Maria Teresa seria el «nostre» Francesc Santacruz i Artigas (també conegut amb el nom de Francesc Santacruz II o Francesc Santacruz el Pare), que devia néixer en la dècada dels cinquanta del segle XVII i està documentat entre els

anys 1665 i 1721. El 1665 Santacruz i Artigas va ingressar en el taller de Pere Serra i el 1675 signà capítols matrimonials amb Caterina Jener, filla d'un fuster anomenat Josep, amb qui tingué diversos fills, entre els quals el tercer membre de la nissaga, Francesc Santacruz i Jener (també anomenat Francesc Santacruz III o Francesc Santacruz el Fill). El 29 de juliol del 1703, en el contracte pel retaule major del convent de jerònimes de Barcelona, Santacruz i Jener confessa ser «menor de vint y sinch anys, major, emperò, de vint y tres» (PÉREZ SANTAMARÍA 1988, p. 462); per tant, va néixer entre l'agost del 1678 i el juliol del 1680 i va morir poc abans del 13 de febrer del 1715, moment en què la seva muller, Maria, dipositá el seu cadàver. Durant la guerra de Successió els Santacruz tingueren diversos càrrecs militars: el 1708 Santacruz i Artigas fou nomenat arquitecte major civil i militar de l'exèrcit, i Santacruz i Jener fou capità d'enginyers. Després de la guerra, Santacruz i Artigas es va retirar a viure a Sant Feliu de Codines, població de la qual era rector un fill seu, i no se li coneix que en aquell moment treballés en cap obra.

Pel que fa a l'activitat desenvolupada per Santacruz i Artigas, cal distingir dues fases. La primera se situa entre els anys 1674 i 1685, moment en què se'l pot confondre amb el seu pare: daten d'aquest període la sepultura de Joan d'Heredia i la seva muller Francesca Descatllar, al convent de Jerusalem de Barcelona (1676), el retaule de sant Bartomeu per a la confraria de paraires, a l'església de Sant Agustí de Barcelona (juntament amb Pau Llopart, 1676-1678), el retaule del Roser per a la parroquial de Sants (1678), la sepultura de Josep Maris a Santa Maria del Mar (juntament amb Rafel Gallart, 1678), el retaule de sant Martí per a la confraria dels corredors de coll, a l'església del Carme de Barcelona (1679-1680), el retaule major de Sant Vicenç de Rupià (1679-1681), el relleu principal del retaule de sant Sever per a la catedral de Barcelona, realitzat per Jacint Trulls seguint una traça seva (1680), el retaule de sant Tomàs per a l'església de Santa Caterina de Barcelona (1680-1683), el contracte «fiasco» per al retaule major de la parroquial d'Arenys de Mar (1682, amb una àpoca de l'any 1686), i el retaule de sant Francesc Xavier per a la parroquial de Lloret de Mar (1685). La segona fase comprèn l'activitat posterior a l'any 1685: hi pertanyen les imatges de *Sant Pere* i *Sant Pau* per a la façana de l'església del Prat de Llobregat (1685) i el seu retaule major (1687-1690), el retaule major per al convent de trinitaris calçats de Barcelona (juntament amb Bernat Vilar I, 1685-1689) i el seu retaule del Roser (1692), el retaule de la capella de Sant Benet per al monestir de Sant Cugat del Vallès (1688-1698), els retaulets laterals de la capella del Sant Crist per a la confraria de la Puríssima Sang, ubicada a l'església del Pi de Barcelona (1693), el retaule major de Sant Vicenç dels Horts (1693), obres a la capella de Santa Maria de Cervelló, dins l'església de la Mercè (juntament amb Benet i Josep Juli, 1694-1708), la creu de sant Francesc als afores de la ciutat de Barcelona (1695), la lauda sepulcral de Maria Ninot per a la capella de Nostra Senyora del Bonsuccés, a la parròquia de Sant Jaume de Barcelona (1695), el retaule per a l'església conventual de Santa Maria de Gràcia, a la vila d'Empúries (1696), i una àpoca per a unes obres al convent de caputxins de Barcelona (1697). Madurell li documenta altres obres, sense esmentar la data: el retaule de sant Tomàs i sant Antoni per a la catedral de Barcelona, un retaule per a la congregació secular de la Companyia de Jesús, i un retaule a la parroquial de Llinars del Vallès.

Joan Yeguas

Martiri de sant Joan Baptista

1677-1678

Retaule major de l'església de Sant Joan de Lleida

Museu de Lleida: diocesà i comarcal

Joan Grau
(Constantí, 1608 c.– Manresa, 1685) i
Francesc Grau
(Manresa, 1638-1693)

Fusta daurada i policromada
72,5 x 134,5 x 20 cm
Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal
(núm. inv. MLDC 166)

ARMENGOL 1934b, p. 204; TARRAGÓ PLEYÁN 1941, p. 35; GARRIGA 1993; BERLABÉ 1999, II, s/p; YEGUAS en premsa

El 3 de setembre del 1678, Joan Grau, «scultor civitatis Minorisa», llavors localitzat a Lleida («Ilerdae repertus»), firmava amb els obrers de l'església de Sant Joan de Lleida una àpoca de pagament total per l'obra del retaule major. L'àpoca en qüestió, que indica la quantitat de 700 lliures barcelonines en concepte de tota l'obra realitzada, té caràcter de resum, ja que Grau n'havia signat altres de parcials que sumaven la dita xifra. Per tant, l'obra hauria estat capitulada amb anterioritat, potser cap a l'any 1677. El document especifica que en aquella data el retaule ja estava col·locat al seu lloc. Definitivament s'aclareix, doncs, l'autoria, la datació i la procedència d'un parell de relleus que es conserven al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal. Els dos relleus fan parella i tenen el mateix número d'inventari i les mateixes mides: l'un és l'objecte principal d'aquest text i l'altre representa la *Nativitat de sant Joan Baptista*.

Per tant, queda confirmada una tradició oral recollida pel museu lleidatà, i transmesa per mossèn Jesús Tarragona, segons la qual les peces haurien format part del retaule major de la vella església de Sant Joan de Lleida, en el passat anomenada indistintament «del mercat» o «de la plaça». L'antic temple fou enderrocat el 19 d'octubre del 1868 per ordre de l'Ajuntament de Lleida (PLEYÁN DE PORTA 1945, p. 100). Els motius que justificaven una acció d'aquest tipus feia anys que es gestaven; el 1860 Ballester Pallás deia: «la plaza de San Juan hoy centro del comercio de Lérida [...] no tiene la capacidad y desahogo suficiente para las transacciones y ventas que en ella se verifican [...] dicha iglesia [de Sant Joan] se hace ya insuficiente para el gran número de feligreses que tiene la parroquia» (BALLESTER PALLÁS 1860, p. 17-18).

Segons Garriga, arran de la demolició de l'edifici els béns mobles haurien estat salvaguardats al santuari de la Mare de Déu de Grenyana, espai que pertanyia a la parròquia de Sant Joan, entre el 1868 (data de l'enderrocament) i el 1893 (creació del Museu Diocesà). El 1879 la Comissió Provincial de Monuments de Lleida encara obtenia permís per entrar a recollir «los capiteles y demás objetos que en la obra en construcción del templo de Sn. Juan de esta ciudad se guardan con destino al Museo provincial» (YEGUAS 1999a, p. 112). Garriga considera «una incongruència» pensar que la *Nativitat* hagués entrat en una data posterior al 1893, ja que aquest fet hauria estat recollit al *Boletín Oficial Eclesiástico de la Diócesis de Lérida*, almenys fins al 1904. Però si fem cas de Fusté Vila, no ens hem de refiar de res, ja que en la catalogació del Museu Diocesà dels anys 1893 a 1904 es «descuidava amb tota deliberació i sistemáticament, encara que amb fi pausible, la anotació de la procedència de les antiguitats per tal que ningú pugués vindrer amb inoportunes reclamacions; coneixent-se pel «Boletín» solzament la de les que li semblava bé a l'Excm. Sr. Bisbe», i durant el mandat del bisbe Ruano, entre el 1905 i el 1917, «no es féu registre d'allò que entrava al museu» (FUSTÉ VILA 1924, p. 29). Segons Berlabé, seguint la correlació numèrica de l'inventari, aquesta obra va entrar al Museu l'any 1902. En tot cas, gràcies a una fotografia de Josep Salvany sabem que al juliol del 1917 aquest relleu ja era al Museu (vegeu Biblioteca de Catalunya, Fons Salvany, caixa 401, clixé número 7).

La *Nativitat* apareix esmentada per primera vegada el 1934, en una incipient catalogació del Museu Diocesà de Lleida publicada per Armengol. En canvi, el *Martiri* figura referenciat per primer cop el 1941, en una exposició dirigida per Tarragó Pleyán i anomenada *Salón de arte antiguo leridano*. En aquesta exposició del 1941 les dues peces apareixen per primera vegada fent parella, però els propietaris eren diferents. L'expositor de la *Nativitat* era el «Museo Diocesano de Lérida»; en canvi, el prestador del *Martiri* era el «Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional». Segurament les dues peces provenien del mateix retaule, però el seu recorregut fou diferent: la *Nativitat* entrà al Museu Diocesà entre el 1868 i el 1917 per una via eclesiàstica; el *Martiri*, per contra, hauria estat «recuperat» el 1938 per les tropes franquistes, possiblement de mans d'un particular que podria ser hereu de qui s'apropià originalment del relleu, en l'últim quart del segle XIX, o que, simplement, l'hauria «incautat» el 1936.

El grup del *Martiri* està protagonitzat pel Baptista, agenollat en espera de la mort. A la seva esquena trobem dos personatges masculins que representen soldats, el botxí que branda l'espasa i un guerrer amb casc i llança al darrere. Davant del sant apareix Salomé, acompanyada d'una serventa i amb una safata a les mans, que personificaria el perquè de la situació. Les figures ressalten sobre el fons, molt pla, interromput només per un fons arquitectònic a mà dreta i les reixes de la presó. Garriga deia que l'escultor «acredita una habilitat i una modernitat remarcables [...] un imaginaire excel·lent [...] [que tenia] una habilitat inusual en el disseny de les figures» però dedica poca atenció al fons, ja que utilitza «rudimentàries fórmules de reducció espacial aplicades a l'escenari». Els decorats són pobres, en efecte, però la capacitat expressiva de l'escultor resulta innegable; a més, les predel·les dels retaules escultòrics de l'època no acostumaven a ser les parts més importants del conjunt, ni tampoc solien dur gaire agençament de fons. El fet és que ens trobem davant uns relleus força eclèctics: d'una banda, el disseny de la composició és continuista, ja que a l'escena del Martiri hi apreciem la combinació de dos gravats de Raffaello Schia-

minossi —*La flagel·lació de Crist* i *L'oració a l'hort*— realitzats el 1609, que ja havien estat utilitzats per artífexs catalans cap al 1630 (vegeu BOSCH BALLBONA 1997, p. 94); d'altra banda, en canvi, Salomé porta un escot digne d'una dama de la cort espanyola d'entre el 1660 i el 1680, tal com les retrata el pintor Juan Carreño de Miranda (vegeu PÉREZ SÁNCHEZ 1985, làmines 55-55, 58 o 86). Aquesta darrera observació, que dec a M. Margarita Cuyàs, va ser fonamental per canviar el rumb de la investigació cap a una altra datació, ja que fins llavors Garriga havia apuntat que l'obra era d'«entorn de 1600, o a tot estirar dintre el primer terç del segle XVII», basant-se en l'estampat de l'abillament, amb «motius fitomòrfics [...] de repertori grotesc» (la utilització d'una policromia de ramejats —derivada de la tradició del grotesc— fou molt habitual durant tot el segle XVII, vegeu BARTOLOMÉ 2001, p. 95-97).

La peça és d'una qualitat extraordinària, ja que sobresurt entre les migrades restes d'escultura del segle XVII que s'han conservat a les comarques de Ponent. Al mateix temps, mostra la capacitat de l'artista per ubicar les figures en un espai versemblant, a fi de dotar-les de dinamisme, i palesa un estudi apreciable dels rostres (vegeu el de Salomé), un tractament delicat del drapejat i cura en els detalls (joies i vestits a la moda). L'autoria documentada és de Joan Grau, però també m'inclinaria per incloure-hi la intervenció del seu fill Francesc. Després de la formació que el jove seguí al taller del pare, amb alguns treballs puntuals realitzats lluny del control patern (retaule major d'Esparreguera, 1670-1673), l'obra del retaule de Sant Joan de Lleida seria l'última en què treballarien tots dos plegats. Els relleus de Lleida denoten uns vincles molt estrets amb el relleu del *Naixement de la Verge*, episodi que trobem representat a tall de predel·la al retaule de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (1678-1683): el tipus de llit on jeuen les mares respectives, els cortinatges, la manera de treballar els drapejats, algunes expressions dels rostres, l'atenció en el detallisme... També és important destacar la presència dels Grau per terres de Lleida: primer, de Joan Grau, que treballà entre els anys 1639 i 1659 per la Segarra Calafina (Pujalt, la Molsosa, Claret de Figuerola, Santa Maria de l'Avellana, Llanera i més tard, ja el 1685, Ivorra) i a Guissona; i després, de Francesc Grau, que estigué en actiu per la plana d'Urgell, concretament el 1683 a Bellpuig i el 1692 al Palau d'Anglesola (vegeu BOSCH BALLBONA 1990, p. 188-191; MESTRE-MIRÓ 1994; GIRALT-PLANS 1997; YEGUAS 1999b).

Un darrer aspecte que cal tenir en compte és que l'obra de Joan Grau era un «retabulo altaris majoris dictae ecclesia noviter facto», o sigui, que en substituïa un altre d'antic i ben conegut: el retaule pintat per Pere Garcia de Benavarri. D'aquest conjunt antic d'època gòtica, datat entre el 1473 i el 1482, se'n conserven nou taules en diversos museus i col·leccions (vegeu GUDIOL-ALCOLEA 1987, p. 187-188). Les taules procedien de Benavent de Segrià, població situada a 12 km de Lleida. El primer a esmentar que les peces provenien de l'església de Sant Joan de Lleida fou, el 1955, Gudiol Ricart (GUDIOL 1955, p. 281); segons Velasco, el coneixement d'aquesta procedència «es deu a alguna tradició de tipus oral» (VELASCO en premsa). Els estudiosos de l'art gòtic es preguntaven en quina època havia anat a parar a Benavent el retaule lleitadà. Alguns, davant l'existència dels relleus barrocs, dues de les escenes més importants de l'hagiografia de sant Joan Baptista, pensaven que s'havien fet retocs a la predel·la, i àdhuc es podia conjecturar sobre un trasllat posterior a l'enderrocament, el 1868, del temple. Però la notícia de l'*España Mariana* a mitjan segle XIX era clara, car afirmava que a l'interior de l'església de Sant Joan hi havia «un magnífico retablo de escultura trabajado en el siglo anterior» (ESPAÑA 1868, p. 131); en tot cas, es tractava d'una obra barroca, i no d'una de medieval. Ara sabem que el 30 de maig del 1678 els obrers de l'església de Sant Joan de Lleida van vendre l'antic retaule major («retabulum veterum altaris majoris dicta ecclesiae») al Consell Municipal de Benavent de Segrià per 215 lliures barcelonines, un preu considerable. Segurament, la clau de la compra estigué en algun canonge de la catedral, ja que el 1687 Josep Miarnau, canonge i prior de la confraria catedralícia de Santa Maria l'Antiga, també era governador de la població de Benavent.

JOAN YEGUAS

Nativitat de sant Joan Baptista. Museu de Lleida Diocesà i Comarcal. Fotografia: Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

Nativitat de la Verge. Retaule de la Immaculada de la catedral de Tarragona. Fotografia Joan Bosch.

CRBMC. Aymerich/Díaz

El miracle de l'aigua de sant Isidre Llaurador

1691 (escultura), 1704 (daurat)

Retaule de sant Isidre Llaurador, sant Pere i sant Macari de la parròquia de Sant Joan Baptista de Valls

Francesc Grau i Salvador Perarnau, escultors
Magí Torrabruna, daurador

Fusta daurada i policromada
131,5 x 101 x 12,5 cm
Església parroquial de Sant Joan Baptista de Valls

BOSCH 1990, p. 77 i 232-234; FABRA 1997, p. 43-46; MORAGAS 1927, p. 186-187 i 295-297

La figura i l'obra de Francesc Grau van molt lligades a les seves arrels familiars, però la peça que avui ens ocupa és una de les últimes que realitzà, pocs anys abans de morir a l'edat de 55 anys. Si bé Francesc Grau és un dels insignes escultors de la segona meitat del segle XVII i una figura cabdal per a la història de l'art català, encara està pendent una monografia exhaustiva d'aquest hereu d'un dels tallers manresans més prolífics i ben considerats i que trobem documentat realitzant obra, ja sigui en fusta o alabastre, a Manresa, Poblet, Barcelona, Esparreguera, Tarragona, Alcover, Valls... Les poques dades de la seva biografia les coneixem de forma genèrica per les publicacions de Sarret (1916), Ràfols (1953), Madurell (1958) i Martinell (1961). D'època més recent, els textos que ens aporten dades biogràfiques sobre Francesc Grau són els de Josep M. Gasol (1986) i Joan Bosch (al seu valuós estudi de 1990 sobre els tallers del Bages del segle XVII). Prenent la investigació de J. Bosch com a base, sabem que Francesc Grau era el fill primogènit de l'escultor Joan Grau I i d'Àngela Torres. Va néixer a Manresa l'any 1638 i es formà al taller familiar juntament amb el seu germà Josep, també escultor. Francesc Grau tenia, a més, dues germanes, Anna Maria i Teresa, futura sogra de Josep Sunyer i Raurell. L'any 1662 va patir les morts del seu germà —prematurament— i de la seva mare, i va contraure matrimoni amb Teresa Fustangueres a Guissona. D'aquesta unió nasqueren l'hereu, Joan Grau II —també escultor—, i Maria, que es casà amb un altre escultor anomenat Salvador Perarnau, que col·laborà amb ell en el retaule de Sant Pere, sant Macari i sant Isidre de la parroquial de Sant Joan Baptista de Valls. Pel que fa al seu òbit, sabem que morí el 3 d'abril del 1693 i que fou enterrat davant la capella de Nostra Senyora del Roser al convent de Sant Pere Màrtir de Manresa, pocs dies després que també morís la seva dona (SARRET 1916, p. 67).

Els primers anys de trajectòria professional els passà sota l'empara del prestigi del seu pare, Joan Grau I. Els dos escultors —pare i fill—, emprengueren tasques importants i van assolir una reputació considerable, així com una posició econòmica benestant. A Francesc Grau, el trobem documentat col·laborant al taller patern des de l'any 1659, i difícilment podem destriar la seva mà de la del patriarca. Però a partir de l'any 1671 aquesta distinció es fa evident per primer cop a Manresa, a l'escut de la Casa del Consell (BOSCH 1990, p. 73). Entre les empreses de més renom, podem esmentar l'encàrrec per part del duc Lluís Ramon Folch de Cardona de les dues cambres sepulcrals d'alabastre per al presbiteri de Poblet, en les quals Grau treballà amb el seu pare i el seu germà. És probable que durant aquesta època Francesc Grau conegués Domènec Rovira, un altre escultor amb el qual va compartir diverses feines importants. Posteriorment, l'any 1667, pare i fill van tornar a treballar pel duc Lluís Ramon Folch per realitzar en alabastre un sepulcre nou per a Ramon Folch de Cardona a Poblet, pel preu de 1.800 lliures. Per aquestes dates, Francesc Grau comptava prop d'una trentena d'anys i ja devia haver assolit prou maduresa professional ja que, segons Bosch, és en aquesta obra on per primera vegada notem l'actuació diferenciada del fill envers el pare (BOSCH 1990, p. 68). Les feines conjuntes amb el seu pare a Poblet se succeïren, i així Joan Grau I va rebre l'encàrrec de dos retaules-reliquiaris (1668) i dels sepulcres d'alabastre

d'Alfons el Magnànim i l'infant Enric (1671). Paral·lelament, pare i fill mantenien el llistó alt pel que fa al rang de la clientela i treballaven en les escultures de la nova casa del consell de la ciutat de Manresa i per a l'orde dels jesuïtes en el projecte d'ornamentació de la Santa Cova de Manresa, on sant Ignasi va escriure els *Exercicis espirituals*. Després de la mort de Joan Grau I (1685), Francesc hi continuà treballant, i Bosch apunta la possibilitat que J. Sunyer i Raurell fos present a l'empresa ignasiana quan morí Francesc Grau l'any 1693.

No hem d'oblidar que Grau, a més de participar en aquests projectes per a la noblesa i per a les obres més importants de la seva ciutat natal, devia contribuir en les feines de retaulística per a tota mena de comitents. Sabem que el taller de la Plana de l'Om, residència dels Grau a Manresa, va suposar una veritable escola per forjar-se com a mestre, atès que el nombre d'obres documentades i realitzades pel seu pare és abundant. Però podem considerar que obtingué la seva «titulació» professional l'any 1670, moment en què, juntament amb Joan Grau i Domènec Rovira, guanyà el concurs per fer-se càrrec del retaule major d'Esparreguera, sota la supervisió o direcció del tracista carmelità descalç fra Josep de la Concepció. La trobada d'aquest —l'arquitecte més cèlebre del moment— amb Francesc Grau —un jove escultor amb un quefer magistral— fou decisiva per a la curta carrera de l'imatger manresà. Fra Josep de la Concepció el reclamà sovint per a les actuacions escultòriques que necessitava. Així, Grau participà en les reformes de la casa de la vila de Vic (1671) i en l'urna de sant Oleguer a la capella de la seu de Barcelona —de nou amb D. Rovira— (1678). Una de les empreses importants que també ens cal relacionar amb fra Josep de la Concepció és l'encàrrec que reberen F. Grau i D. Rovira per part del prior capitular de la seu de Tarragona Diego Girón de Rebolledo. El 24 de novembre del 1678, els dos escultors i Diego Girón signaren contracte per a la realització d'un retaule i un sepulcre per a la capella de la Immaculada Concepció de la seu de Tarragona, pel preu de 5.500 lliures (MADURELL 1958, doc. X). Tot just un any més tard, els mateixos artífexs van signar un altre contracte per a un nou sepulcre a la mateixa capella, pel preu de 2.770 lliures (MADURELL 1958, doc XII).

Instal·lats temporalment al Camp de Tarragona, i veient l'alt nivell dels treballs realitzats a la seu tarragonina, Grau i Rovira assoliren un cert renom i signaren un contracte l'any 1679 amb la parroquial d'Alcover per realitzar el retaule major dedicat a l'Assumpta i santa Úrsula, pel preu de 9.000 lliures. La realització d'aquesta obra, cremada l'any 1936, es perllongà uns quants anys. Sabem que Rovira morí l'any 1689 i que Salvador Perarnau, el gendre de Francesc Grau, continuà el projecte després de la mort del mestre fins a l'any 1700. Bosch planteja una possible participació de Joan Grau II amb el seu cunyat (BOSCH 1990, p. 76, 231-232).

El 29 d'abril del 1691, la confraria dels pagesos de la parroquial de Sant Joan Baptista de Valls contractà amb Francesc Grau i Salvador Perarnau, per 325 lliures, la manufactura del retaule dedicat a l'advocació de sant Pere, sant Isidre Llaurador i sant Macari abat. (MORAGAS 1927). El document especifica les parts que corresponia realitzar als escultors manresans: «Primo los dos minyons del peu del retaula. Item, lo St. Isidro que ha de estar a la porta del reliquiari. Item, las tres historias del pedrestal: Item las figuras St. Pere Apostol, St. Pere Martir y St. Macari Abat de la primera andana. Item St. Isidro y las dos historias de la segona andana de dit retaule. Item y finalment la fe que ha de estar al cap demunt del dit retaula: que junta esta fenya son las tretse pessas que aporta la trassa de dit retaule per dit Sr. Grau [...]». De les imatges exemptes i de l'estructura del retaule no se n'ha conservat res i, com és malauradament habitual, la traça que dibuixà F. Grau tampoc ha subsistit. Però, sortosament, sí que s'han salvaguardat les dues històries de sant Isidre que acompanyaven la imatge del sant titular al segon pis del retaule —*El miracle de l'aigua amb Iván de Vargas* i *El Miracle del pou*— i dos plafons de la predel·la amb escenes de la vida de sant Pere: la seva crucifixió i el seu alliberament de la presó. En la mateixa data de 29 d'abril de 1691 se signà el contracte per a l'estructura que havia de realitzar el fuster/escultor Magí Guimerà de Valls (MORAGAS 1927, doc. XXX). Aquí, els escultors Grau i Perarnau eren considerats arquitectes i habitants de la vila d'Alcover.

Tot i que la vida i els miracles de sant Isidre Llaurador van ser relatats al segle XIII per Juan

El miracle del pou. Església de Sant Joan de Valls. Fotografia Joan Bosch.

Diácono, el sant madrileny, patró dels pagesos, fou canonitzat pel papa Urbà VIII l'any 1622 juntament amb sant Ignasi de Loiola, santa Teresa de Jesús i sant Francesc Xavier. Només tres anys després de la seva canonització, la confraria de Valls que encarregà el retaule i que inicialment era del patrocini de sant Pere va encarregar també un reliquiari amb les «testes» dels sants Pere Apòstol, Pere Màrtir, Isidre i Macari Abat, i l'any 1649 ja surt anomenada amb el doble patronatge de sant Pere i sant Isidre (FABRA 1987, p. 43-46). I és que durant el segle XVII, en plena Contrareforma, el culte a sant Isidre va anar prenent força i s'acabà introduint en un gran nombre de parròquies catalanes. La seva hagiografia ens arriba a través dels textos de Jaime de Bleda, l'any 1622, que transcriu J. Diácono, i de Lope de Vega (DORICO 1996, p. 24-26). També al principi del segle XVII es publicà el *Flos Sanctorum* del pare Pedro de Ribadeneyra, que posteriorment es va anar ampliant i també incorporà una extensa vida de sant Isidre (RIBADENEYRA 1790, p. 81-89). Passatges com els de l'àngel llaurant els camps, el miracle del sac de gra i la resurrecció del fill mort són alguns dels més representats, però el miracle de l'aigua amb Juan de Vargas és probablement el prodigi més popular dels atribuïts a sant Isidre. El relleu que realitzà Francesc Grau per al retaule de Valls ens mostra una iconografia molt fidel al relat que trobem en els textos hagiogràfics sobre els «prodigis hidràulics» del sant madrileny.

El relleu escultòric exposat es troba inserit en un marc rectangular de 98 cm d'ample per 132 cm d'alçada i està format per quatre posts de fusta verticals. El seu estat de conservació és força bo —notem que l'agullada està fragmentada i el cavaller ha perdut el dit índex—, i després de la seva restauració podem apreciar l'acurat treball de dauradura i policromia que realitzà Magí Torrabruna l'any 1704 (MORAGAS 1927, doc. XXIII). L'escena ens narra el moment en què Isidre pica la roca amb l'agullada i en fa brollar un doll d'aigua per tal que el seu patró, Iván o Juan de Vargas, pugui beure. A la mateixa escena hi trobem el criat del cavaller a una certa distància, i en la llunyania apareix l'àngel amb els bous i l'arada, acomplint divinament les tasques del sant castellà. F. Grau reforçà la iconografia afegint-hi

l'àngel i els bous, que formen part del passatge que narra el moment en què el sant anava de bon matí a oir misses i resar a les esglésies del contorn mentre l'àngel llaurava el camp.

Una anàlisi crítica ens duu a fer notar certes deficiències formals, com ara una manifesta isocefàlia en les dues figures principals de cànon curt —sobretot en la del sant— i en la desproporció del cavall —massa robust per a unes potes primes i curtes—. Però això no desmereix en qualitat quan ens adonem que la peça és un treball acurat pel que fa a composició i confecció. El treball dels rostres, l'anatomia, el vestuari i els plecs de la roba, el moviment pausat, les postures d'un cert naturalisme i la descripció d'elements amb gran detall són alguns dels trets definitoris que es manifesten en els quatre plafons conservats d'aquest retaule i que també observem en altres obres que han perdurat, com el relleu del *Naixement de la Verge* a la predel·la del retaule de la capella de la Concepció de Tarragona. Tal i com apuntà Bosch l'artista mostrava un interès evident per la ficció espacial (BOSCH 1990, p. 234), i veiem que cercava una mena de relleu *stiacciato* per als fons de paisatge —observem els dos plafons de sant Isidre—, que hi aporta una profunditat gradual, encara que no del tot versemblant. Pel que fa a les escenes d'interiors —veiem l'*Alliberament de sant Pere de la presó per l'àngel*, de Valls, o el *Naixement de la Verge*, de Tarragona—, els espais estan creats de manera desimbolta, potser amb més versemblança gràcies als elements arquitectònics, que ajudaren l'artífex a recrear una perspectiva que sembla assolida més per la intuïció que no pas per la teoria. Grau sabia aplicar els coneixements visuals, plasmava la versemblança a partir de l'experiència on els personatges es desenvolupen amb postures i gestos que ens rememoren un passat escultòric proper a la seva època, però amb un desig de portar pausadament la seva obra a un àmbit més singular. Francesc Grau és un esglaó més en la producció artesana del moment, però amb una clara voluntat de fer un pas més endavant, com si no en tingués prou d'acontentar els seus comitents. La seva obra, tot i que no fuig de les mirades enrere, vol allunyar-se de la tradició enclavada i generar composicions singulars amb un cisell destre. L'esguard atent del *Miracle de l'aigua de sant Isidre* ens permet evidenciar que ja no és només el resultat d'un bon obrat artesà, que podia limitar-se a la plasmació d'estampes més o menys ben enteses. Ara per ara desconeixem quins models gràfics emprava Francesc Grau, i això és indicatiu d'un fet més que probable: l'autor, de forma creativa, sabia transmetre el que havia adquirit eclipsant-ne les fonts. Així, ens presenta una escena molt diàfana, amb el sant llaurador de mirada absent i vestit a la usança de l'època, colpejant la roca amb l'agullada que pren amb les dues mans com si es tractés d'un sant Jordi occint el drac, mentre l'hisendat Iván de Vargas, esbalaït, es postra cavallerosament i amb un gest de súplica submisa alçant la mà i la mirada envers el sant.

No voldríem cloure aquest estudi sense fer especial referència a la feina de dauradura i policromia realitzada per Magí Torrabruna ja entrat el segle XVIII i que cal valorar a les peces que conservem. Aquest procés, sovint infravalorat, comporta un seguit d'accions molt artesanals: poliment de la fusta blanca, enguixat, embolat, dauradura, estofat o acoloriment... El revestiment policrom que Magí Torrabruna aplicà al *Miracle de l'aigua de sant Isidre* de Valls és d'una qualitat considerable —notem-ho en l'ornamentació de les vestimentes del sant, del patró o del criat—. Torrabruna no oblidà el sentit i la funció d'aquestes obres, i sabia que l'or és el color d'allò «sagrat», i encara que el daurat emprat es revesteix de tints i embelliments que cerquen reforçar l'escenari versemblant esculpit per Grau, la pàtina aconseguida presenta al devot una imatge que transita entre l'onirisme i la tangibilitat.

Antoni Torres i Molina

CRBMC. Aymerich/Díaz

Santa Clara d'Assís

1686-1689 (escultura), 1691-1692 (daurat)

Retaule major de l'antic convent de Sant Antoni Abat i Santa Clara de Barcelona

Andreu Sala, escultor
(La Sala de Linya, 1627 (?) – 1700)
Francesc Mas, daurador

Fusta daurada i policromada
117 x 61 x 46,5
Església parroquial de Sant Vicenç de Sarrià de Barcelona

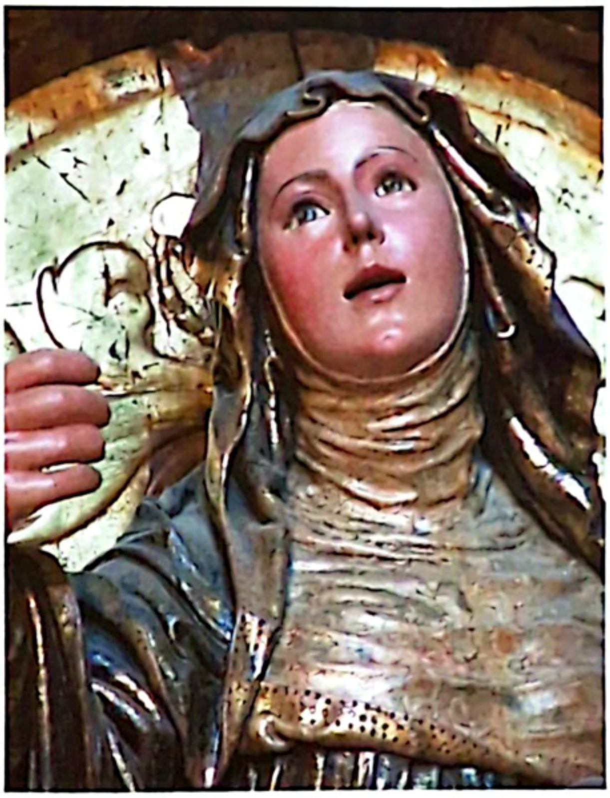
AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ 1947, p. 175; MARTINELL 1961, p. 123; MADURELL 1973; SUBIRANA 1983b; TRIADÓ 1984, p.124-126; MARTÍ BONET 1987, p. 342-348; PÉREZ 1988, p. 174-179; TRIADÓ 1998, p. 55, 78-79

La història del retaule major de l'antic convent de Santa Clara de Barcelona, que avui presideix un dels laterals del creuer de l'església parroquial de Sant Vicenç de Sarrià, és perfectament coneguda gràcies a l'estudi, basat en part en el *Llibre de coses dignes de memòria* del convent, de Josep Maria Madurell (1973). L'escultor Andreu Sala el va realitzar entre 1686 i 1689 per decorar l'altar major de l'església del monestir de Santa Clara, en aquella època subjecte a l'orde de sant Benet, ubicat al barri de la Ribera de Barcelona. El treballà «de bona fusta de alba y segons se pertany de bon perit oficial» per 970 lliures, i l'any 1691 el mestre Francesc Mas s'ocupà de daurar-lo d'acord amb un preufet de 700 lliures, tot i que la seva feina va acabar pujant a 929 lliures (MADURELL 1973, p. 122-129).

També la trajectòria d'Andreu Sala és prou clara, entre d'altres coses perquè era un dels pocs mestres que signava algunes de les seves creacions («SALA F.»). És un dels grans escultors del final del segle XVII, un dels primers autors locals que va sintonitzar amb la plàstica de l'alt barroc romà. Segons Ceán Bermúdez (1800, IV, p. 292), que l'anomena Miquel, equivocadament, va viure entre 1627 i 1704. L'acadèmic i historiador el considera deixeble de Francesc Santacruz i li atribueix les obres del sant Gaietà del convent barceloní dels teatins, del retaule major dels mínims de Barcelona (1690), d'una Pietat de Santa Maria del Mar, de la santa Mònica dels agustins de la ciutat comtal i del retaule major de Cardona. Després, amb les aportacions de Martinell (1961, p. 121-124) i Madurell (1973, p. 129 i fitxes manuscrites de l'AHPB), la data de la mort ha retrocedit al 1700, el lloc de naixement s'ha situat al mas La Sala de Linya, i el catàleg ha crescut amb més treballs: el sant Ignasi (1690) de Santa Maria del Mar, el sant Francesc Xavier de la catedral de Barcelona (1687), els retaules del Sant Crist dels Agudells (1685), dels joves sabaters barcelonins a l'església del convent de Sant Francesc (1686) i dels sants Abdó i Senén del Pi (1698) —tots destruïts o desapareguts—, i els perduts passos processionals per a les confraries dels velluters i de la Puríssima Sang de Barcelona (1692). A més, creiem que la inquietant *Santa Lliberata* del MNAC mereix integrar-se en el repertori del mestre de Linya, i que el fantàstic *Sant Aleix*, l'autoria del qual s'havia «disputat» amb Agustí Pujol (BOSCH 1994, p. 439-443), ja s'ha de considerar una peça intocable del seu catàleg (TRIADÓ 1998, p. 55), i la més reeixida. I si aquest *Sant Aleix* cau dels dominis de Pujol, també ha de passar als territoris de Sala una escultura de cos rodó que li anava associada en les meves hipòtesis, l'anomenat *Sant Guerrer* del MNAC (BOSCH 1992, p. 373-374), per coherència amb el dolent jacent de Santa Maria del Mar i amb els sants Plàcid i Maur de Sarrià.

L'aspecte actual del retaule no és ben bé l'original. Només s'hi acosta. S'ha de recordar que ha patit tres trasllats —que, sortosament, li permeteren escapolir-se dels perills que amenaçaren el patrimoni artístic religiós durant la Desamortització— i els incendis d'esglésies del juliol del 1936. A més, tot i que el convent resultà danyat, el retaule va sobreviure a l'envestida del setge del 1714. El primer trasbals el patí després d'aquest setge, quan el convent fou

Retaule del convent de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona. Església de Sant Vicenç de Sarrià. Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.



Andreu Sala: *Santa Gertrudis* (detall) i *Santa Escolàstica* (detall). Església de Sant Vicenç de Sarrià. Fotografies Joan Bosch.

enderrocat durant la construcció de la Ciutadella. Era l'any 1715, i les monges es traslladaren a les dependències de l'antic palau reial major, mentre que el retaule passava a presidir la Sala del Tinell, reconvertida en església conventual (MADURELL 1973, p. 131). Allà va poder escapar-se del foc boig del 1936, perquè l'havien desmuntat a temps per protegir-lo. La segona mudança li arribà el 1941, quan les peces que havien senyorejat durant dos segles el Tinell entraren a l'església parroquial de Sant Jaume de Barcelona per ocupar-ne l'altar major, i d'aquí, en el tercer trasllat, l'estructura passà al temple de Sant Vicenç per adquisició de la parròquia l'any 1961 (BONET 1987, p. 346).

Aquest no és el lloc per recordar amb detall de quina manera transferiments i desmuntatges van afectar l'aspecte original del retaule. Ens limitarem a indicar les dues alteracions més significatives. D'entrada, l'estructura actual difereix en un aspecte fonamental de la dissenyada per Sala: el cos central ha «caigut» respecte de la més elevada posició inicial. Ara els entaulaments que divideixen els pisos estan correguts i cap fornícula no els trenca. Si mirem la fotografia del retaule muntat al Tinell o la capçalera de l'església de Sant Jaume, si mirem les velles imatges del retaule major de Cardona —una peça segura del mestre— o si analitzem altres retaules fets per autors de la seva generació, comprovarem que Sala havia col·locat les fornícules dels dos pisos principals més amunt, que tot el canal central pujava des d'un nivell més alt, per damunt d'un alt sagrari. El segon canvi afecta la imatgeria, ben identificada per Madurell. De l'original ens queden les talles de cos rodó de les santes Clara, Gertrudis i Escolàstica, dels sants Plàcid i Maur, a

més de les figures de mig cos inscrites en medallons el·líptics de la predel·la —sant Gregori i sant Isidor (BONET 1987, p. 348)— i de la cimera —sant Bernat i santa Lutgarda—. És a dir, un cicle de sants benedictins ocupava els llocs de privilegi. Només a la cresta hi apareixia un record al passat de les clarisses previ a la integració a l'orde benedictí cap al 1515 (BONET 1987, nota 27), al centre, i un altre a la branca cistercenca, als laterals. Hem de dir que hem tingut algun dubte a propòsit del sant Antoni Abat, perquè durant un temps també estigué exiliat del retaule. No apareix a cap de les antigues fotografies, i tot just s'hi incorporà —procedent d'una col·lecció particular— quan el conjunt ja era a l'emplaçament actual. En qualsevol cas sembla una peça coherent amb les altres, fins i tot en el treball de policromia. En canvi, no deu ser obra d' Andreu Sala el sant Benet del centre de la segona andana, una escultura més matussera que la resta i gens propera al discurs del mestre de La Sala de Linya. Potser ocupà el lloc d'un sant Antoni de Pàdua, l'altre sant lligat al convent originari de les clarisses —els altres són sant Antoni Abat i santa Clara, que s'integraren en un conjunt d'iconografia bàsicament benedictina—, o potser és, senzillament, una mala rèplica setcentista d'un original perdut.

En la dimensió de l'esforç tècnic de l'escultor, el retaule i aquesta santa Clara ens parlen de la destresa i el talent de tallador d'Andreu Sala, un dels virtuosos locals en l'art de la transformació de la fusta en imatgeria. Com tants altres retaules, el de sant Antoni i santa Clara es va fer en bona fusta d'alba. Sala va afaiçonar les figures de cos rodó a partir d'un tió d'alba, seccionat verticalment i balmat al dors, amb el qual construí un volum mare sobre el qual s'aplacaren de cantell la resta de peces de fusta, les que servirien per vestir el cos central de la talla amb elements de l'anatomia o de les robes. Les marques deixades a la fusta ens expliquen que Sala alliberava les figures del tronc amb una gúbia de colze de 30 mm de tall. A les imatges de santa Gertrudis i santa Escolàstica de Sarrià, i també al meravellós sant Francesc Xavier de la catedral de Barcelona, s'observa bé el buidat oblic de l'eina a les zones laterals i posteriors. Al *Rapte de sant Ignasi* (*c.* 1688) del claustre de la Catedral de Barcelona, una peça que ara proposem d'atribuir-li, el testimoni que ens crida l'atenció és el rastre d'un enformador de 20 mm, dotat d'un tallant que, calculem, tenia un angle bisellat d'uns 26 graus. D'altra banda, l'anàlisi de les columnes salomòniques de sis espires indica que foren obrades amb un banc rotatori de fuster. Malauradament la feina de talla dels accessoris salomònics, els inevitables pàmpols de raïm i angelets, és descurada i indica la presència d'un ajudant de taller poc atent.

Així, des del punt de vista de l'entitat material, totes les obres de cos rodó de Sala, siguin verticals o horitzontals com els raptes o les agonies místiques, componen un conjunt de peces tallades i, després, adaptades sobre el volum mare de l'escultura. La talla anava creixent, gradualment, durant el procés de muntatge dels elements —les mans, la màscara d'un rostre, els plecs dels hàbits, capes i sotanes— sobre la matriu amb l'ajuda de la cola forta i de ferros de tenir (adequats per fermar les peces de fusta). En concret, les mànigues i els plecs rectilinis de l'hàbit de santa Clara els componen elements de fusta de mides diferents en forma de capiample, encastats sobre el bloc central i lateral de la santa. El genoll esquerre és una peça d'alba afuada, que forma les semitransparències que permeten intuir l'anatomia subjacent. Justament en aquesta àrea de la imatge, el genoll que es retreu, hi veiem un tractament escultòric molt característic del mestre: els plecs verticals i aixafats realitzats amb tres solcs de ziga-zaga, que també descobrim, significativament, a la torbadora *Santa Lliberata* (*c.* 1689-1690) del MNAC.

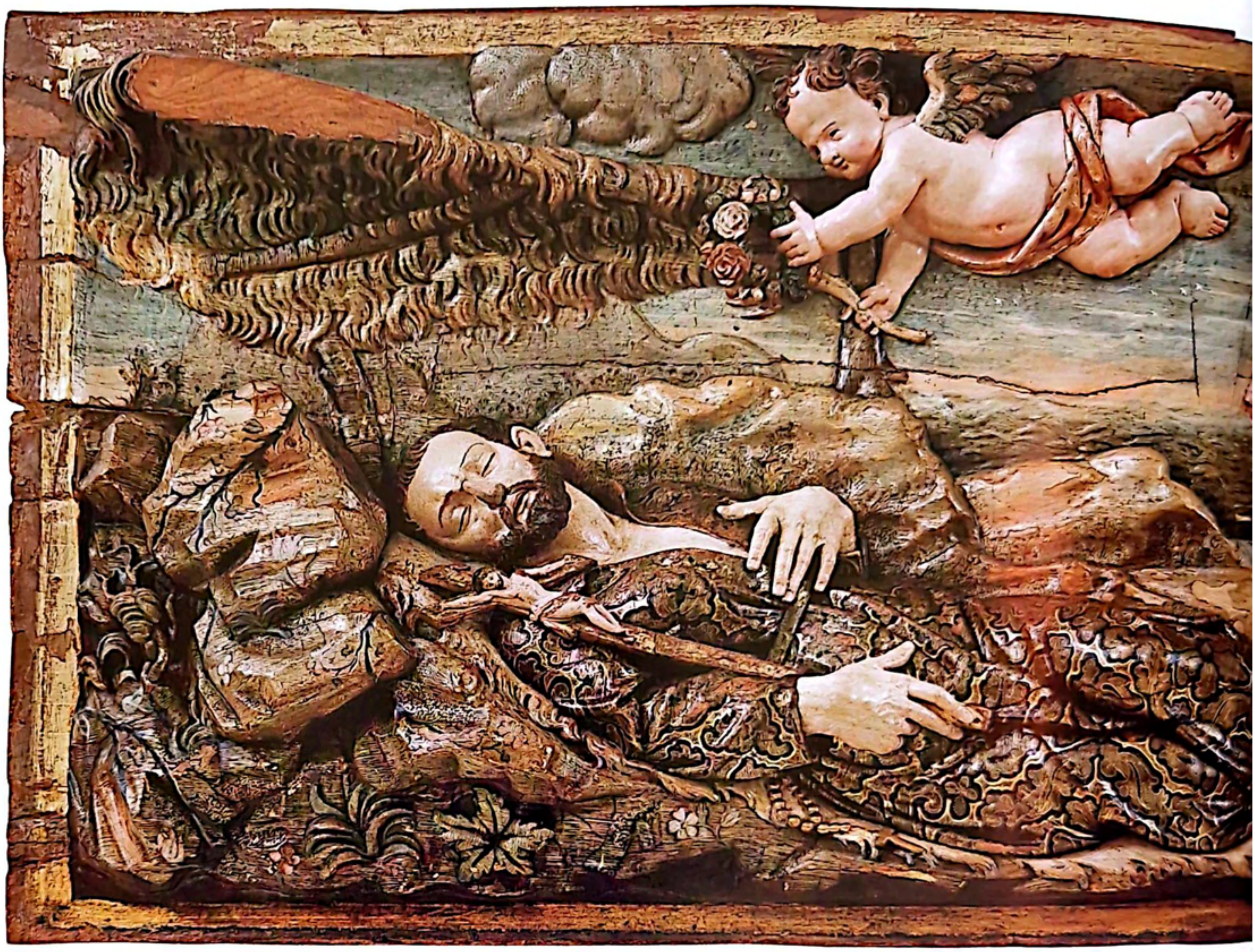
Francesc Mas, un cop banyada d'or l'arquitectura i la imatgeria, un cop convertit el retaule en un tot rutilant, s'aplicà a acabar les carnacions «a poliment» i a ornar les escultures de cos rodó amb uns rics ramejats de fulles d'acant esgrafiades amb punxó sobre l'or brunyit. A les robes també s'emprà el cisellat amb motius estrellats. Els detalls ornamentals cobreixen tota la superfície policromada, amb dos únics tons a la manera de clarobscur, segons el gust dominant a final del segle XVII. Les anàlisis de les mostres precedents de les zones de l'hàbit de santa Gertrudis i santa Escolàstica donen unes seqüències estratigràfiques integrades per la capa de preparació i, a continuació, pel pigment vermell del bol, i per unes

partícules de pigment negre d'origen orgànic obtingut per la via natural de la calcinació, principalment, de sarments de cep, un carbó vegetal conegut com «negre vinyes».

El resultat de la col·laboració de tallista i policromador és un dels referents de la retaulística catalana i, particularment, un gran treball del mestre Sala —i l'únic retaule que en queda—: una retícula compartimentada amb una arquitectura d'ordre salomònic, interpretada sòbriament en comparació amb altres treballs de la mateixa època, tot i que això fa de mal dir tenint en compte els moviments del retaule. Sí que sembla força més sobri que el major de Sant Miquel de Cardona, l'altre retaule que li coneixem, per les fotografies prèvies a la destrucció. Tota l'energia del mestre es va dedicar a la imatgeria, i sobretot a les escultures de cos rodó dels nínxols del retaule: a l'exaltat Antoni, a les extàtiques Gertrudis i Escolàstica i als seus consirosos companys masculins, sortits d'un patró compositiu molt semblant però variat en cada cas en funció del moviment del cap o del gest dels braços. Passa més desapercebuda la *Santa Clara d'Assís*, la imatge que recorda l'orde fundador del convent barceloní de Sant Antoni de Pàdua. Es diria que Sala va voler caracteritzar-li la delicada bellesa i la determinació de fundadora —potser li manca el bàcul (o l'ostensori) que justificarien el gest del braç dret i la posició dels dits de la mà—, que va voler deixar-la en una cruïlla emotiva, entre l'energia continguda de l'acció i la dolça serenor de la santedat que brota del rostre infantil, l'única part del cos, amb les mans, que els pesants hàbits hivernals deixen visible. I ho va fer concentradament i a consciència, manejant amb cura gúbies i enformadors fins a aconseguir un rostre idealitzat i distant i una descripció minuciosa del complex hàbit fosc, «benedictinitzat». Les eines treballaren amb precisió per fer els plecs de la túnica cenyida amb el cíngol de corda, el caient del mantell fermat sota el coll, les capes de la toca i el vel lleugers i clars a sota del gruixut teixit del caputxó.

A les grans talles dels sants benedictins hi percebem la modernitat del seu llenguatge, finalment altbarroc, sempre ponderada (TRIADÓ 1984, p. 124; BOSCH 1992; TRIADÓ 1998, p. 55) però encara no analitzada a consciència. Cap altre autor, abans de Joan Roig I, sembla acostar-se tant a la persuasiva plàstica del barroc religiós romà, a una idea del personatge sagrat mogut per un ímpetu espiritual, que esdevé tot ell un camp d'energia que abandona l'interior recollit de la fornícula per anar a l'encontre del fidel. Aquestes figures, el *Sant Aleix*, el *Sant Francesc Xavier*, el *Sant Ignasi en èxtasi* de la capella del Crist de l'Empara del claustre de la catedral de Barcelona, o fins i tot la *Santa Lliberata* del MNAC, que se li poden atribuir amb relativa seguretat, expliquen que l'autor fou un pioner en l'adopció de fórmules tipològiques i temàtiques del barroc religiós romà, tan persuasives i de tanta eficàcia devota. Els seus treballs semblen haver brotat del coneixement de les fórmules retòriques de la iconografia religiosa creada al nucli de la Contrareforma: la boca entreoberta, la lleugera desmaterialització dels cossos, la gesticulació crispada... Triadó (1998, p. 55, 79) ha avançat la hipòtesi que el «berninisme» de Sala no s'explicaria només pels deutes amb els gravats, i ha invocat el lligam formal i espiritual amb la Beata Ludovica, però també amb la *Santa Magdalena* i el *Sant Felip Neri* d'Alessandro Algardi. És difícil d'assegurar-ho. Especialment a propòsit del Felip Neri, perquè el lligam amb un personatge de Cardona és gairebé impossible de comprovar amb la fotografia de què disposem. En tot cas, si hi fos, podria dependre d'un contacte d'estampa: la de Giuseppe Maria Mitelli. Aquesta i la *Santa Bibiana* de Bernini gravada per Robert van Audenaert serien dos materials que ens introduirien en la qüestió de l'idioma barroc del mestre. I encara s'haurien de revisar les fonts pictòriques passades a làmina. En fi, molta feina per a qui es decideixi a emprendre un estudi monogràfic sobre un autor que es decantà cap a les maneres altbarroques i dotà de nova vida un llenguatge que els anys setanta del segle XVII usava gastades formes del tardomanierisme internacional.

Joan Bosch Ballbona
Carles Espinalt i Castel



Agonia de sant Francesc Xavier

1693 (escultura), 1697 (daurat)

Retaule de sant Francesc Xavier de l'església de Sant Joan Baptista de Valls

CRBMC Aymerich/Díaz

Atribuït a Lluís Bonifaci el Vell, escultor
(o el Besavi) (Llenguadoc, ? – Riudoms, 1697)
Pere Pau Vinyals, daurador

Fusta d'alba daurada i policromada
68 x 194,5 x 20 cm
Església parroquial de Sant Joan Baptista de Valls

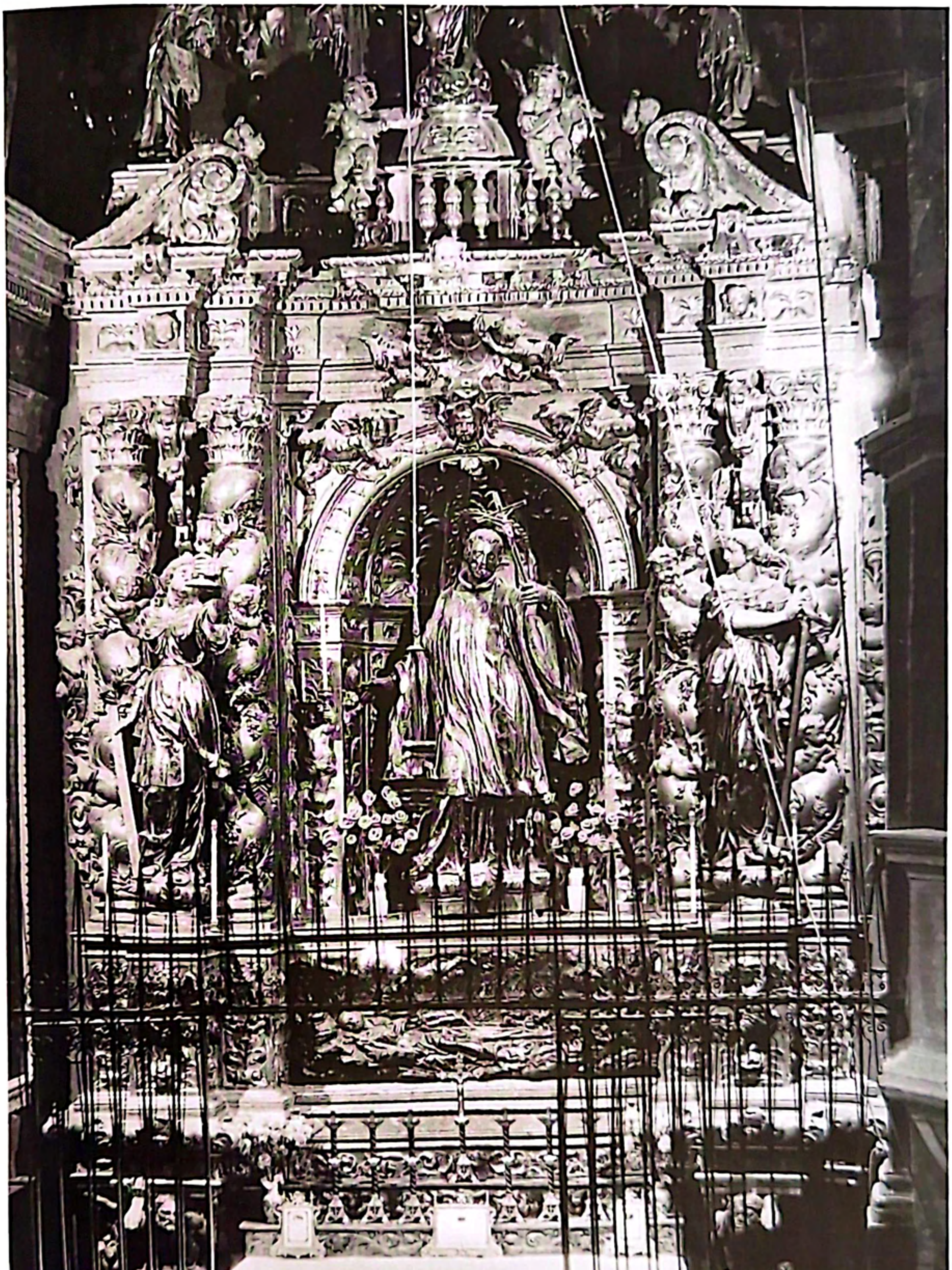
RIBAS 1913, p. 48; MORAGAS 1934, p. 317; MARTINELL 1961, vol. II, p. 135; FABRA 1985, p. 5; BASSEGODA NONELL 1990, p. 160; ROIG 1990, p. 460-461 i not. 472

L'*Agonia de sant Francesc Xavier* és l'únic fragment conservat del retaule de sant Francesc Xavier de la comunitat de preveres de l'església parroquial de Sant Joan Baptista de Valls. Sense esmentar la font, Fabra diu que el moble dedicat al sant jesuïta data del 1693. En canvi, Bassegoda Nonell en situa l'execució uns anys abans, el 1676, arran d'una iniciativa de la comunitat de preveres. El mateix autor diu que Pau Vinyals el daurà el 1679 per 700 lliures barceloneses i que fou restaurat el 1930. Tanmateix, el contracte del daurat fou publicat i transcrit per Fidel de Moragas. Segons el document localitzat per l'erudit vallenc, el daurat del retaule fou capitulat pel barceloní Pere Pau Vinyals el 28 de desembre del 1697, per un cost total de 700 lliures barceloneses. Cap autor no fa referència a la identitat de l'artífex.

No crec que m'equivoqui si, d'entrada, afirmo que el relleu dedicat al tema de l'*agonia de sant Francesc Xavier* és un gran treball d'escultura, tant si ens el mirem pel costat de la tècnica com si ho fem des del punt de vista de l'habilitat de l'escultor a l'hora de presentar-nos un episodi d'una gran intensitat emotiva. En aquest sentit, cal dir que la composició hi juga un paper fonamental: aprofitant el format apaïsat del tauló, l'escultor ha ubicat sant Francesc Xavier al costat esquerre, on la duresa del llit de roca natural i l'austeritat de la cabana vegetal que l'acullen contrasten amb la plàcida dolçor de la seva expressió agònica. L'habilitat de l'autor en la construcció espacial es fa més evident encara en l'escena que ocupa el centre del plafó. Com si ho veiéssim de dintre una cova estant, en la llunyania deduïm la contextualització històrica del passatge hagiogràfic —ens distrauria del sentit principal del relleu si estigués ubicat en primer terme—, és a dir, el moment en què el sant fou abandonat pels portuguesos a l'illa de Sânzao, davant les costes de la Xina. El vaixell de mercaderies ancorat a la badia i el cap de terra que s'insinua darrere la nau, en un baix relleu subtilíssim, ajuden a fixar amb exactitud el relat en l'illa àrida i deserta que servia de base per a les transaccions comercials entre els comerciants portuguesos i els traficants xinesos. En un pla intermedi, a la banda dreta, l'escultor ha col·locat uns arbres, un detall plàstic de gran bellesa que equilibra el pes visual de la cabana de l'altra banda. A més, les seves formes recargolades i mogudes semblen anunciar un vent sobrenatural, un alè de misteri que impulsa l'acció de l'angelet portador de la corona de llorer. És l'instant més àlgid, el moment en què el missioner jesuïta abraça el crucifix que li havia donat sant Ignasi de Loiola i obre la seva sotana per deixar pas a l'acció del foc apostòlic sobre el seu pit nu (RÉAU 1958, III-1, p. 538; SCHENONE 1992, p. 492 i s.).

L'excel·lència d'aquesta peça també es pot comprovar en la construcció anatòmica del sant, ben proporcionada i amb les diferents parts del cos insinuades sota la vestimenta —és interessant parar atenció al naturalisme de les mans i del peu—, i també en el valent joc de llum i ombra del primer terme, aconseguit gràcies a aquest potent rocam modelat a base d'arestes sobresortints i de cavitats irregulars. Però, sobretot, la notarem en el domini que l'escultor té de la tècnica del relleu: només cal observar la figura del sant per copsar la finor dels efectes de profunditat aconseguits mitjançant l'alternança de sectors d'un alt relleu molt pronunciat —el braç dret i la cama esquerra del sant— amb zones en què el relleu s'aplana i gairebé no sobresurt sinó per marcar un replec de la roba.

No obstant la coincidència temàtica —i fins a un cert punt compositiva, almenys en el sentit de presentació de figures jacents en actituds o estats d'ànim extrems—, el *Sant Francesc Xavier* de Valls, innegablement afectat pels aires de la nova estètica emocional de l'alt barroc italià, s'allunya una mica del *Sant Francesc Xavier* de la Tor de Querol executat pel manresà Josep Sunyer, que també figura en aquesta exposició (vegeu la fitxa corresponent de Teresa Avellí). La versió de Sunyer té un abrandament i una insis-



Retaule de sant Francesc Xavier de Sant Joan de Valls, abans del 1936. Fotografia Pere Català i Pic (Museu d'Art Modern de Tarragona).

tència en el gest anguniós que no es troba en la representació de Valls. Des del meu punt de vista, la teatralització de la figura jacent de Sunyer, a part de correspondre a una estètica en sintonia amb una cronologia lleugerament més tardana, és una reinterpretació dels models que Avellí, amb escaiença, esmenta com a probables fonts d'inspiració de l'escultor —bàsicament, les dues figures de *sant Francesc Xavier* de la catedral de Barcelona (1687) i el desaparegut *Sant Aleix* de Santa Maria del Mar (1685), atribuïdes a l'escultor Andreu Sala—. Tanmateix, s'ha de tenir en compte que, a diferència dels exemples anteriors, l'obra de Valls no és una figura exempta, sinó un relleu historiat. Penso, fins i tot, que el *Sant Francesc Xavier* de Valls no és tant un treball en la línia dels famosos models del barroc italià que s'han apuntat com a possibles inspiradors dels «jacents» catalans —la *Santa Cecília* de Stefano Maderno, la *Beata Ludovica Albertoni* de Bernini, la *Santa Anastàsia* de Francesco Aprile (vegeu novament la fitxa de Teresa Avellí)—, sinó més aviat una obra en què el fort component narratiu fa obligatori no descartar que les informacions figuratives i expressives que podria haver manejat l'escultor del relleu de Valls provinguessin de la contemplació de referents pictòrics i no pas escultòrics, ja sigui deduïts de les múltiples versions de raptes ignasians o d'exemples concrets a l'estil del *Sant Aleix moribund* (1638) de l'església dels Girolamini de Nàpols, de Pietro da Cortona, de la *Mort de Sant Francesc Xavier* (1675) de l'església romana de Sant'Andrea al Quirinale, de Giovanni Battista Gaulli Il Baciccio, o de la *Mort de sant Francesc Xavier* (1678) del Gesù de Roma, de Carlo Maratti, que podrien haver circulat en còpies o en estampes. Així i tot, és evident que la blanor del *Sant Francesc* de Valls —a banda de detalls puntuals com la posició lateral de la figura o la col·locació d'una de les cames per dessota de l'altra— sintonitza amb l'agonia candorosa del *Sant Aleix* de l'església de Santa Maria del Mar d'Andreu Sala.

Si les figures d'Andreu Sala representen l'*avant la lettre* de l'estètica altobarroca a casa nostra, resulta inevitable deduir que el *Sant Francesc Xavier* de Valls és el reflex més immediat de l'impacte de l'obra de Sala. L'autor del relleu que m'ocupa, per tant, havia de ser algun escultor que tingués accés a la producció de Sala o a la d'algun dels escultors barcelonins de la fi de segle, com ara Francesc Santacruz. De fet, l'estàtua de sant Francesc Xavier que presidia el retaule, presentat en la seva acció missionera —brandant un crucifix i vestit com a sacerdot—, recorda les mogudes figures de *Sant Ignasi* i de *Sant Francesc de Borja* de la façana de l'església de Betlem de Barcelona, considerades de Francesc Santacruz. Basant-me en aquestes similituds i en lligams formals entre el retaule de sant Francesc Xavier de Valls i el del Roser de Riudoms, que tot seguit exposaré, proposo que l'autoria del magnífic relleu que m'ocupa recaigui provisionalment en un escultor que s'hagués amarat de l'estètica dels models barcelonins i que, per damunt de tot, acredités un bon ofici. Qui reuneix aquestes premisses, al meu entendre, és Lluís Bonifaci el Vell (o el Besavi), l'iniciador de la nissaga d'escultors vallencs.

Se'n sap poc, de Lluís Bonifaci el Vell —quan no ho especifico explícitament, les dades procedeixen de Martinell (MARTINELL 1961, p. 135-137)—. El 26 de març del 1673 apareix per primera vegada en la documentació notarial, declarant-se natural de Marsella en les actes matrimonials que l'uniren amb Caterina Font. Instal·lat ja a la plaça Basea de Barcelona, l'obra que li donà fama és l'elegant *Sant Pau* (1678) de pedra de la cisterna del pati de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona. Martinell també li atribueix el retaule de la Casa de Convalescència de l'Hospital, una obra inaugurada el 1680. Val la pena fer notar la similitud de la tipologia de les virtuts teologals col·locades davant columnes salomòniques d'aquest retaule barceloní amb les figures de la *Fe* i de l'*Esperança* del retaule de Valls, així com el paral·lelisme entre el bellíssim *Sant Francesc jacent* de la fornícula i el *Sant Francesc Xavier* d'Andreu Sala col·locat davant el retaule de sant Pacià de la catedral de Barcelona. El 1679 entrà d'aprenent al seu taller Lluís Boy, de Vic. L'any següent Bonifaci estengué una àpoca a compte del retaule i de la imatge del Sant Crist de Maldà. L'agost del 1681 figura entre els escultors que demanen la creació d'una confraria pròpia, acte que ens pot servir per fer-nos una idea de la seva consolidació entre els escultors barcelonins. El 1686 torna a aparèixer en una obra de prestigi: se li encarrega la *Santa*

Eulàlia que fins al 1936 coronà l'obelisc erigit per Llàtzer Tramulles a la font de la plaça del Pedró de Barcelona, una obra amb un port formal i una cadència expressiva pausada que em recorda intensament la dolça *Santa Bibiana* (1624-1626) de Gian Lorenzo Bernini. Entre el 1687 i el 1688, Bonifaci treballa en les tribunes del presbiteri de l'església del convent de Santa Caterina i en les imatges del retaule de santa Magdalena de la catedral metropolitana. Havent col·locat el seu fill com a aprenent al taller de Llàtzer Tramulles, el 1693 el trobem instal·lat a Valls, qui sap si de resultes de la contractació del retaule de sant Francesc Xavier. En qualsevol cas, a Valls ja havia realitzat el nou retaule de sant Pau per a l'església de Sant Joan. Establert en terres tarragonines, la seva fama arribà als comissionats d'Arbeca, de la Selva del Camp i de Riudoms: per als primers, contractà el retaule de sant Isidre (1693), per als selvatans la caixa de l'orgue (1696), i per als darrers el retaule del Roser de la seva parroquial (1697), que deixà inacabat en sorprendre'l la mort. Pocs anys abans, Lluís Bonifaci participà, al costat del mataroní Antoni Riera, en el retaule del Roser de Santa Maria de Mataró (1691) —els atlants del basament del retaule mataroní tenen una similitud molt acusada amb els que sostenien el retaule de sant Francesc Xavier de Valls, extrem que confirmaria la seva participació exclusiva en el basament del retaule mataroní—. De la seva obra només se'n conserva el *Sant Pau*, el retaule de la Casa de Convalescència, el cap de la *Santa Eulàlia* (MARTINELL 1958, p. 67) i el retaule mataroní (MADURELL 1970, p. 79-81; SALICRÚ 1985, p. 11-14). Sóc del parer que en endavant també hauríem de tenir en compte el relleu de l'*Agonia de sant Francesc Xavier*.

Malgrat que trobaríem exemples de retaules de tipologia unitària d'un sol cos i àtic des de la fi de la dècada dels seixanta del segle XVII —en la línia del desaparegut retaule de la Puríssima Sang de Santa Maria del Pi, de Joan Gra (1668) (*vid.* MARTINELL 1961, làm. 57), o del retaule de capella de la Immaculada de la catedral de Tarragona, de Francesc Grau i Domènec Rovira el Jove (1678)—, alguns aspectes formals i estilístics del de sant Francesc Xavier de Valls, com ara les salomòniques aparellades amb figures de virtuts al davant, els atlants o les figures en actituds mogudes i estats d'ànim intensos, aconsellen descartar la data d'execució de 1676 que esmentava Bassegoda Nonell i acceptar com a molt probable la de 1693 que proposava Fabra. Aquesta cronologia més tardana del retaule lligaria amb la presència a Valls de Lluís Bonifaci, un escultor que per aquells anys es trobava en plena maduresa artística.

Ja he esmentat algunes similituds puntuals entre el retaule de Valls i altres obres atribuïdes al mateix escultor, però és en comparar-lo amb fotografies històriques del retaule del Roser de Riudoms (*vid.* MNAT, Fons Català Pic, núm. 4575; CORTS-TODA 2000, p. 96) quan puc sostenir millor i amb més exactitud la hipòtesi que Lluís Bonifaci el Vell fou l'autor del retaule i el relleu. En aquest sentit, es fa relativament fàcil localitzar una munió de detalls escultòrics comuns als dos mobles: els atlants, les volutes amb sécs del capdamunt de les cornises, les estilitzades figures d'àngels i de virtuts (en el de Riudoms i en el de Valls, respectivament), els angelets amb instruments musicals que flanquegen els petits cimboris, les carones d'àngels que decoren els frisos, etc. L'afinitat més concloent, però, recau en els relleus. Les fotografies de detall dels relleus historiats del retaule del Roser de Riudoms permeten comprovar l'habilitat tècnica de Bonifaci el Vell i el seu domini dels recursos compositius i expressius (*vid.* ROIG 1990, p. 146, amb fotografies del Fons Blasi del Centre Excursionista de Catalunya). Com en l'*Agonia de sant Francesc Xavier* de Valls, les composicions dels relleus de Riudoms són d'una gran claredat i les figures mostren una construcció anatòmica molt convincent, a banda d'una elegància refinada —vegeu el plafó de l'*Anunciació*, per exemple—. Hi podem copsar, fins i tot, una «marca de fàbrica» inconfusible que apareix tant als relleus de Riudoms com al tauló de Valls: es tracta d'aquesta franja rocosa rebregada que recorre la part inferior, gairebé embolcallant el marc, i damunt la qual s'assenten les figures de les escenes.

Comentari a part mereix l'excel·lent treball de policromia i de daurat, ara visible gràcies a la neteja de la capa de tonalitat marronosa que envaïa tota la superfície del relleu. El luxós i refinat treball de Pere Pau Vinyals —germà d'Erasme i de Fèlix Vinyals, fill de Josep Vinyals i

nebot de Francesc Vinyals, tots plegats membres d'una de les nissagues més importants de dauradors catalans (*vid.* BOSCH 2004, p. 119-121)— demostra l'esforç minuciós dedicat a pintar i daurar, estufar i esgrafiar, llavorar la capa de color afegida damunt l'or per aconseguir efectes esplendorosos i centelleigs, etc. Un gran daurat que degué satisfer el desig de magnificència dels comitents, però que va en contra de l'assoliment d'una representació versemblant, entesa, és clar, des d'una òptica albertiana. En aquest sentit, la florida rocalla o l'opulència sedosa de la sotana de sant Francesc Xavier rebaixen la intensitat expressiva del personatge i despisten l'espectador en la contemplació de detalls escultòrics de gran qualitat, com ara la mà en escorç que creua el pit del sant o el peu que tot just s'insinua darrere la seva vestimenta. És clar, però, que la meva mirada contemporània no és la mateixa que deurien tenir els preveres de Sant Joan, per als quals el daurat i la policromia eren el requisit final i indispensable per al bon decor i lluïment del retaule.

Quedarà per a una altra ocasió, ja que l'espai de què disposo aquí no m'ho permet, reflexionar sobre els anys d'aprenentatge de Lluís Bonifaci el Vell, així com sobre la seva cultura figurativa. Cal vincular-lo a la línia de Domènec Rovira el Vell o de Josep Tramulles, per exemple, o bé suposar-li una formació prèvia a la seva Marsella natal? I si aquesta darrera hipòtesi és encertada, què hauria vist en aquesta ciutat portuària, aleshores tan lligada —i propera— a Gènova i a Roma? No ho dic en va: el *Sant Pau* (1678) del pati de l'Hospital de la Santa Creu, una de les seves primeres obres, realitzada en un moment en què Lluís Bonifaci encara tenia afers que el vinculaven amb Marsella —el 1679 firma una lletra a Baptista Jacop, a compte d'un crèdit que havia escripturat a Marsella (MARTINELL 1961, p. 136)—, representa una proposta estèticament molt innovadora —arrogant, de plecs moguts i amb forts ressons del barroc francès, segons Martín González (MARTÍN GONZÁLEZ 1991, p. 333)— i, alhora, radicalment diferent de la severa figura del *Sant Pau* (1668) executat per Domènec Rovira el Jove per a la cantonada de l'Hospital que dóna al carrer Egipcíaques, només deu anys anterior. Potser serà en la mesura que s'anirà coneixent millor l'escultura catalana de la segona meitat del siscents que es podrà aventurar amb més convicció el nom de Lluís Bonifaci el Vell com un altre dels artífexs integrants de l'«avantguarda» escultòrica de la fi del segle XVII.

FRANCESC MIRALPEIX I VILAMALA

CRBMC. Aymerich/Díaz

CRBMC. Aymerich/Díaz

Sant Francesc de Paula

1699-1701

Retaule dels Dolors de l'església parroquial de Sant Bartomeu i Santa Tecla de Sitges

Joan Roig II († 1706), escultor
Joan Moixí, daurador

Fusta d'alba daurada i policromada

(Sant Francesc de Paula)
126,5 x 60 x 40 cm

(Crist entre els doctors i Presentació al Temple)
172,9 x 94 x 29 cm

(Camí del Calvari i Fugida a Egipte)
172,5 x 94 x 28,5 cm
Església parroquial de Sant Bartomeu i Santa Tecla de Sitges

VERDERA 1702-1769; PLANAS 1952, p. 64; TRIADÓ 1984, p. 104; PÉREZ 1988, p. 200-204, p. 356-357; COLL 1993, p. 29-32

És difícil de trobar en l'art català una trajectòria professional tan dinàmica com la de Joan Roig II. La seva curta vida s'ajusta com poques al patró de la trajectòria breu però intensa. Era el fill de l'eminent escultor del mateix nom, Joan Roig I, nascut entre 1629 i 1635 i mort entorn del 1697, un deixeble de Domènec Rovira I a qui devem, per limitar-me a les obres conservades, els preciosos retaules de la capella de Sant Pere Nolasc i de Sant Pacià de la catedral de Barcelona, realitzats cap al 1688 (MADURELL 1954 i 1961; MARTINELL 1961, p. 118-121; PÉREZ 1988, p. 133-135). El fill, el nostre protagonista, va créixer com a artista a l'ombra paterna. Ja consta col·laborant a l'obrador als retaules de la capella de la Mare de Déu de Salas a Sant Climent de Llobregat (1686), de Santa Perpètua de la Mogoda (1687 i 1691) (PÉREZ 1988, p. 133), de Sant Pacià de la Seu de Barcelona (1688), al major de Sant Pere de les Puel·les de Barcelona (1690) i als treballs de l'església de Sant Vicenç de Rupià (1689-1699), sufragats pel prevere Vicenç Massanet, que Madurell immortalitzà en un celebrat article (MADURELL 1954, p. 16-22). És molt probable que també treballés a l'orgue de la parroquial de Sitges, contractat pel pare l'octubre del 1695 (PANYELLA 1988; COLL 1993, p. 33-35). La mort del primer dels Roig, l' any que el fill obtenia la mestria després d'examinar-se davant l'escultor Llàtzer Tramulles II (1697) (MARTINELL 1961, p. 119), va deixar-lo com a responsable únic de la fàbrica del retaule del Roser rupianenc, enviat des de Sitges fins a Palamós per mar i després daurat per Joan Moixí (1701-1702), el daurador de capçalera de la família i, a part, el seu cunyat, pel casament amb Maria Teresa Roig (MADURELL 1954, p. 21; a les fitxes Madurell, AHPB. Francesc Cotxet, *Manual de l'any 1690*, 9 d'abril).

Joan Roig només va viure nou anys més que el pare, a les cases del carrer de Boters de la parròquia de Santa Maria del Pi de Barcelona que consten a l'inventari dels béns, redactat el desembre del 1706, un mes després de la mort de la mare, Maria Gurri (fitxes Madurell, AHPB. Francesc Bosch Soler, *Llibre primer de testaments i inventaris*). Va tenir temps, tanmateix, d'elaborar algunes obres cabdals de la plàstica del moment. És cert que no sabem com eren els seus treballs a la capella del Roser del convent de Santa Caterina —la capella matriu de la devoció rosariana a Catalunya—, inclòs el retaule que només devia poder començar (1704-1706) (MADURELL 1961, p. 120; PÉREZ 1988, p. 134). I ara tot just publiquem per primera vegada una fotografia del retaule major de l'església parroquial de Santa Maria de Santiga, cremat el 1936 (1695, fitxes Madurell de l'AHPB. Francesc Bonaventura Torres, *Manual de 1695-1696*, 26 de gener del 1696). En canvi, hem conservat el retaule dels Dolors de Sitges (1699-1702), també daurat per Joan Moixí (VERDERA 1702-1769; PLANAS 1954, p. 64; PÉREZ 1988, p. 356-357), i dues obres culminants de l'argenteria barroca europea: els cane-

Crist entre els Doctors i Presentació al Temple

1699-1701

Retaule dels Dolors de l'església parroquial de Sant Bartomeu i Santa Tecla de Sitges

CRBMC. Aymerich/Díaz

CRBMC. Aymerich/Díaz

Camí del Calvari
i Fugida a Egipte
1699-1701
Retaule dels Dolors de l'església parroquial de Sant Bartomeu i Santa Tecla de Sitges

lobres monumentals de plata de la catedral de Palma (1703-1721) (estudiats per DOMENGE 1995), i l'urna de sant Bernat Calvó de la catedral de Vic (1700-1728), que va crear Joan Matons a partir de les traces de l'escultor, el qual també preparà una invenció per a un dels cinc relleus repussats de l'urna, el de l'aparició de sant Bernat Calvó a fra Antoni Vicenç Domènech (MADURELL 1968b; DALMASES-ERRA 1989; ERRA 1994, p. 68-69).

La història del retaule dels Dolors de Sitges està ben assentada. Gràcies a la crònica de la congregació redactada per Benet Verdera al segle XVIII sabem de l'acord de 3 de maig del 1699 entre la universitat de Sitges i Joan Roig II per la fàbrica, valorada en 350 lliures, i del posterior amb el daurador Moixí. També tenim notícia que la comanda incloïa la realització d'un Sant Sepulcre valorat en 150 lliures. I, finalment, coneixem que el projecte fou impulsat per la contribució de Joan Llopís, rector de l'església del Vendrell, que donà 125 lliures amb la condició que una secció del retaule homenatgés la memòria de sant Francesc de Paula.

El disseny del retaule és ben poc espectacular. És una senzilla pantalla reticulada en tres carrers per un ordre tetràstil de columnes salomòniques, i en tres nivells per cornises i entaulaments. Els tres pisos són desiguals en dimensions i força iconogràfica: un pedestal de fusta amb el bancal, l'andana central més àmplia i l'àtic. En conjunt resulta un emmarcament relativament neutre, si el comparem amb els sumptuosos dissenys de Joan Roig «major» a la catedral de Barcelona, turgents de decoració, refulgents de daurat, i tan sofisticats com el de sant Pacià, amb els relleus treballats en plafons de lleugera curvatura. Igualment és una traça modesta comparat amb l'estructura de Santiga, ara redescoberta, més florida, amb petits atlants al pedestal, amb la cresteria tan frondosa de volutes, personatges i florons.

Òbviament el contingut gira entorn de la devoció dels Dolors, tot i que, com volia el rector Joan Llopís, l'itinerari pels patiments de Maria conviu amb un record a sant Francesc de Paula (*c.* 1416 – 1507) concentrat a l'àtic —i amb les efígies de sant Joan Evangelista i sant Benet que broten dels dos medallons el·líptics de la predel·la—. Al cim del retaule, en efecte, hi apareix una figura de cos rodó del sant, dins d'una fornícula amb dosser hemihexagonal. El fundador dels ermitans de Calàbria (1474), esdevinguts l'orde dels mínims en 1493, era un sant ben car als pobles mariners, atès el gran nombre de miracles seus lligats al mar, i molt popular arreu per la seva humilitat i proximitat als desfavorits i pels seus miracles fabulosos i incomptables, sempre efectius, fos davant de la lepra, dels endimoniats o de les deformitats físiques. Al retaule, sant Francesc compareix, és clar, amb l'hàbit dels mínims, la cogulla marró amb l'escapulari, que, tot i que la veritat històrica la voldria basta i pobra, el daurador Moixí va transmutar en luxosa vestimenta llamada. Duu el bastó i va caracteritzat com un vell ermità de llarga barba blanca rinxolada, físicament consumit per la vida ascètica i penitent d'anacoreta, un aspecte ben diferent del que li imaginà Pau Costa al retaule major d'Arenys de Mar, gairebé contemporani (1706-1709). A cada banda del compartiment amb la imatge, hi ha dues escenes en relleu que coronen els laterals del retaule. Narren moments culminants de la biografia del sant, moments de reconeixement per part del poder espiritual i el temporal, preferits als relats del seu vessant taumatúrgic i prodigiós. A l'esquerra de l'espectador assistim a la seva trobada amb el papa Sixt IV. A la dreta, s'hi explica la seva visita a Lluís XI de França al castell de Plessis-les-Tours —propiciada com una iniciativa diplomàtica del papa i del rei Ferran I d'Aragó—, l'inici de la llarga estada del calabrès al regne gal.

El cos principal del retaule està dedicat a recordar els Dolors de la Verge Maria, una devoció d'origen medieval promoguda per l'orde secular dels servites que es va enfortir conforme avançava la tasca renovadora de la Contrareforma gràcies al fet que fonia fervor marià i devoció passionística, eucarística. En concret, a Sitges s'hi representen els quatre primers passatges de la Corona Dolorosa, i ordenats cronològicament, perquè els podem llegir d'esquerra a dreta i d'avall cap amunt: la *Profecia de Simeó*, la *Fugida a Egipte*, *Maria i Josep trobant Jesús a la Casa del Pare*, i *Maria contemplant Jesús camí del Calvari*. Dos passos més de la Corona no eren narrats sinó evocats: la *Mare amb el cos del Fill mort als braços* i el *Sant Enterrament*. Hem de dir-ho en passat, perquè ara la fornícula principal i el centre del bancal estan

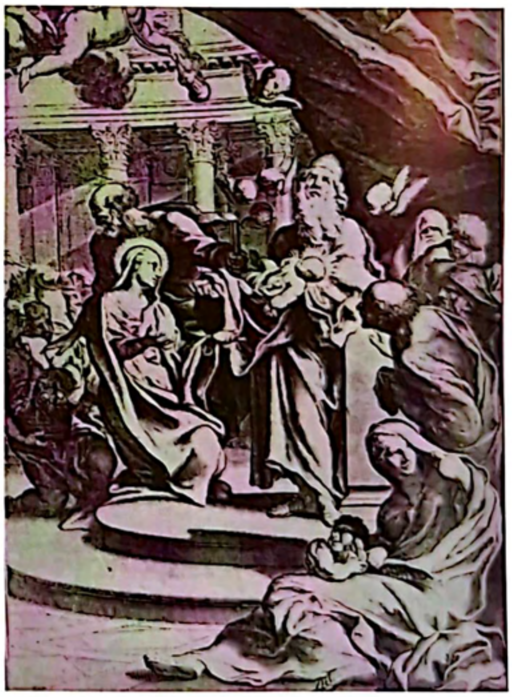
Retaule dels Dolors de Sant Bartomeu i Santa Tecla de Sitges. Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.

decorats amb imatges noves, una Pietat del mestre Per Jou (1948) i un jacent realitzat per la casa La Artística (COLL 1993, p. 32). Les originals van ser destruïdes el 1936, però en guarda testimoni una fotografia d'abans de la Guerra Civil (COLL 1993, p. 30). Eren un Crist mort i una Verge dels Dolors que d'acord amb les convencions recull el cos del Crist entre els genolls, i el mostra als devots. A la fotografia s'endevina que era una imatge processional, lleugera, potser desmuntable, fàcil de transportar durant les processons de la setmana dels Dolors prèvia a la Setmana Santa, els dies culminants per a aquesta corporació devota. També s'hi nota la presència de la Creu —¿el record, em pregunto, del misteri que hi manca, *Maria al peu de la Creu*?

Si he començat l'anàlisi del retaule dels Dolors notant-ne la senzillesa estructural, ara és obligat que hi afegeixi que el seu aparell figuratiu és esplèndid malgrat la relativa modèstia de l'encàrrec. D'entrada resulta interessantíssim per comprovar que el context gremial en què es produïa la creació d'aquestes imatges —amb retribucions a preu fet a tallers que sovint simultaniejaven les comandes— propiciava que, de vegades, els autors es trobessin abocats a una factura més expeditiva en les comandes menys compromeses, més econòmiques. L'estructura ja és una versió simplificada dels patrons dels Roig, i als relleus de la cimera hi comprovem un treball resolutiu, gairebé esbossat. La feina de les històries dels Dolors no té l'acabat polit dels treballs paterns, però no puc descartar que aquest efecte aspre i rude que dóna als relleus un aspecte argilós no sigui volgut. Ho dic perquè, malgrat la modèstia, el retaule és una exhibició de virtuosisme tècnic. Mostra una concepció del relleu molt exigent i poc habitual als obradors del país. Roig, com el seu pare, era capaç de crear escenes d'un sorprenent poder escenogràfic a base d'engalzar moltes peces —mitjos cossos, rostres— treballades independentment sobre les taules de suport (vegeu més endavant l'anàlisi de Carles Espinalt). Arribà a jugar amb efectes de *trompe-l'oeil* a l'escena de la *Presentació*, en què va perforar la taula de base i va fer un relleu calat amb els personatges i columnes retallats davant d'una zona buida, rere la qual apareix una filera de pilastres clàssiques. Estem davant d'un concepte del relleu molt pròxim al de les històries de sants franciscans del retaule de sant Antoni Abat de la catedral de Barcelona, especialment a l'episodi de la visió de Nicolau V, una obra imputada per ara al «mestre de Sant Anton» (PÉREZ 1988, p. 368) però que jo m'atreveixo a atribuir-li convençut. Es tractaria del millor producte del jove fill de Joan Roig.

Albrecht Dürer: *Camí del Calvari*. Fotografia *The Illustrated Bartsch*.

Cornelis Bloemaert: *Presentació al temple*. Fotografia Bibliotheca Hertziana (Roma).



Era un virtuós del tall de la fusta que tenia uns fonaments artístics molt sòlids i un ímpetu creatiu manifest. Als relleus dels Dolors notem que —no cal dir-ho—un dels fonaments del jove mestre era llegat del pare, ja que l'episodi de Francesc i el Papa fa una versió sumària de l'escena de sant Pacià amb sant Dàmas del retaule patern de la capella de sant Pacià. La composició és idèntica però reduïda a allò essencial: l'esquelet dels cinc protagonistes instal·lats en una versió simplificada de l'elaborada escenografia. La talla també és sumària, el mestre es relaxà en el control d'anatomies i proporcions i no es va entretenir a descriure el gruix i la textura de les vestimentes, el vol dels cortinatges, ni a precisar tant les fesomies. No va buscar aquell peculiar efecte retratístic de moltes composicions del pare, tant al cicle de sant Pacià com al de sant Pere Nolasc.

A l'escena de la *Presentació* i a la *Pujada al Calvari* comprovem que un altre pilar del seu treball eren les estampes d'importació, plenes d'informacions figuratives i compositives sobre l'art europeu del barroc —però també sobre les invencions més rellevants de l'època renaixentista—. Joan Roig «menor de dies» n'usà dues de recognoscibles. Segur que se serví d'altres com a material d'inspiració, com a fonament d'invencions originals. De dues en queden rastres no esborrats pel procés de reflexió personal, i totes dues són molt singulars, encara que per raons oposades. Una la recordem en veure el *Camí del Calvari*. És una citació arcaica d'una invenció de Dürer inclosa en la *Gran Passió* (1498-1499). Ara això ja no ens sorprèn, tenint en compte que Joan Roig I citava l'alemany al retaule de sant Pacià i que també Llàtzer Tramulles II l'usava en un dels retaules sitgetans (vegeu el meu estudi introductori). El record del mestre de Nuremberg és lliure i creatiu, però indubtable. Només hem d'observar la posició de l'armat que ens dóna l'esquena, i mirar les seves curioses calces i les sabates cinccentistes i nòrdiques per notar-ho. Si ens en volem assegurar, encara podem acarar el relleu amb la làmina per descobrir-hi l'esbirro que duu l'escala calçada al coll i l'espectador de turbant ampul·lós. La segona estampa aprofitada és moderníssima, un treball de Cornelis Bloemaert (Utrecht, 1603 – Roma, 1684) a partir d'una invenció de Carlo Maratti (Gabinetto Nazionalle delle Stampe FN 4464) que Roig seguí eficaçment i mimèticament, amb lleugers retocs en la caracterització d'algun personatge.

No obstant els manlleus i la fidelitat puntual a l'estampa de Bloemaert, crec que hi ha indicis de sobra per ponderar Roig com un dels autors de més talent del canvi de segle. Dominava una àmplia i variada cultura gràfica i la citava amb sofisticació. Era competent en la caracterització de les expressions i controlava la representació de les anatomies humanes en moviment. Demostrava una gran fantasia compositiva i una desimboltura que li permetien crear històries plenes de moviment, amanides de materials anecdòtics, particularment riques a l'hora de suggerir la profunditat dels escenaris, i estilísticament pròximes a la plàstica de l'alt barroc internacional. I, és clar, exhibia una tècnica preciosista, basada en la construcció del relleu «per via di porre», afegint peces a la matriu, que recorda el modelatge de la cera —que ell coneixia molt bé, perquè el practicava per servir models als argenters—. Penso que l'originalitat de Roig ha de ser subratllada perquè, amb la complicitat del seu cunyat daurador, féu a Sitges un experiment especial, construí un discurs ben diferent dels retaules lluents que elaborà per a altres clients, una peça aspra i arrissada, d'una gran vivacitat i agitació que Moixí pintà directament sobre la preparació.

JOAN BOSCH BALLBONA

CRBMC. Aymerich/Díaz

Santa Helena
Santa Elisabet amb sant Joanet

1695

Retaule de la Mare de Déu del Remei de l'església parroquial de Sant Bartomeu i Santa Tecla de Sitges

Llàtzer Tramulles i Piris
(Perpinyà, 1646 – la Selva del Camp, 1711)

(Santa Helena)
Fusta d'alba daurada i policromada
98 x 32 x 28 cm

(Santa Elisabet)
Fusta de noguera daurada i policromada
98 x 29 x 17 cm
Església parroquial de Sant Bartomeu i Santa Tecla de Sitges

COLL 1977; COLL 1993

Mal que mutilats, els retaules barrocs de l'església parroquial de Sitges integren un dels conjunts més significatius de la retaulística catalana siscentista i del tipus d'abillament barroc que caracteritzava nombrosos temples del país abans de l'última guerra civil. Perquè, a diferència del que va tocar en sort a la majoria de les esglésies, l'edifici no fou incendiat ni tots els mobles litúrgics foren trossejats per alimentar les flames de la pira iconoclasta del 1936. És cert que va desaparèixer, entre d'altres, el major, però els retaules que foren considerats de més gran mèrit artístic van ser traslladats al Museu Maricel fins a l'acabament de la contesa, alleugerits —això no es pot negar— d'una bona part dels sants de ple volum, els quals, com que eren les imatges més a mà, foren expeditivament llençats al mar —sols es va poder rescatar el cap del Crist jacent—. Tot plegat, han subsistit les estructures, els treballs en relleu i, fins i tot, esparses figures exemptes. Ja que el buc del temple actual fou bastit entre el 1664 i el 1672, els retaules barrocs, sis en total, són posteriors: Mare de Déu del Roser (1684), sant Elm (1688), Immaculada (1694), Mare de Déu del Remei (1695) i Mare de Déu dels Dolors (1699); el sisè, dedicat a sant Pere i potser el que ha sofert unes reformes més dràstiques, també és tardà, com

CRBMC. Aymerich/Díaz

palesen la composició global i la presència de les columnes salomòniques, a més de l'estil narratiu dels relleus de la predel·la, que són el més interessant del moble. Encara, el retaule de sant Ramon de Penyafort és un muntatge modern que aprofita fragments barrocs. Fotografies anteriors al desgavell revolucionari ens permeten de conèixer amb precisió considerable l'aspecte primitiu de quasi totes les obres esmentades. La resta del mobiliari litúrgic datava del segle XIX, inclòs el retaule major, que substituïa el del pintor Nicolau de Credença (1499), del qual sols n'hem conservat la taula central, que ara presideix de nou el presbiteri de la parròquia (LLOPIS 1980; CLARÀ 1982). Quant als retaules barrocs, només està ben documentat el dels Dolors, contractat a canvi de 350 lliures per Joan Roig, fill de l'artífex homònim que l'any 1695 havia contractat la fabricació de la caixa de l'orgue, sortosament també conservada (PANYELLA 1988). Altres dos retaules, el de sant Elm i el del Remei, són molt similars: no del tot bessons, però amb tantes semblances que els hem d'atribuir al mateix taller, sense més preàmbuls. Segons Isabel Coll, el del Remei és una còpia matussera de l'altre, però la diferència no és sinó una qüestió de matisos o, millor dit, del sistema de treball dels tallers locals, amb abundant participació dels col·laboradors. Una referència documental indirecta permet adjudicar el del patró dels mariners a Llàtzer Tramulles i Piris. En efecte, l'any 1699 aquest escultor —i no un Jaume Tramulles , com a vegades s'ha dit— contractava el retaule de sant Sebastià de la parròquia de Capellades (per substituir el que l'any 1608 havia fabricat, ara sí, l'esmentat Jaume Tramulles), presentant com a model el moble sitgetà (BUSQUETS 1972, p. 190). Malmès durant la guerra, el retaule de Capellades va ser reconstruït l'any 1961 per Cèsar Martinell, a partir d'antigues fotografies. Tanmateix, la comparació és encara més oportuna si es fa amb el retaule sitgetà del Remei, sobretot pel que fa a l'articulació del cos superior, més ample que el de sant Elm i proveït de plafons en baix relleu, com a Capellades. Sigui com sigui, la data d'execució del retaule de Sitges (1695) apareix inscrita en el mateix moble, bé que els treballs de dauradura no es completaren fins al 1712, aproximadament (COLL 1993, p. 24; ESPINALT 1998).

No és fàcil avaluar l'aportació de Tramulles a l'escultura catalana del barroc madur, a falta tant d'un estudi monogràfic sobre l'artista com d'una visió de conjunt ponderada dels tallers escultòrics de la seva generació: amb totes les excepcions que es vulgui, l'escultura del barroc català que Martinell qualificava de «salomònic» exigeix anàlisis més acurades de les que ha rebut fins ara. Potser per aquest motiu, el que millor coneixem de Tramulles és la història familiar. Baula d'una cadena d'artistes que va perdurar dos-cents anys, Llàtzer el Jove serveix de pont entre la generació anterior, ancorada en el patró tardorenaixentista que havia imposat Agustí Pujol II, i els nous ideals acadèmics que intenten obrir-se camí en l'obra dels pintors Manuel i Francesc Tramulles , néts del nostre escultor. Havia inaugurat la dinastia un Antoni Tramulles , besavi del nostre artista i tapisser oriünd de França —ofici i origen que comparteix amb altres membres de la família—, instal·lat al Principat a la segona meitat del segle XVI. Un fill seu, Antoni Tramulles (Girona, *c.* 1570 – Valls?, *c.* 1640), ja es dedicà a l'escultura; el trobem actiu a Vilafranca del Penedès, Riudecanyes, Botarell, Mont-roig, Valls i Falset (MASSANELL 1978; MASSANELL 1985; VIDAL 1989). Un altre Antoni i un Jaume Tramulles , escultors documentats a inicis del segle XVII a Vilafranca, devien ser de la família, però no necessàriament de la mateixa branca. Els tres fills de l'Antoni gironí, haguts de dues dones diferents, perseveraren en la tradició i es feren escultors: Josep Tramulles i Combes (Vilafranca del Penedès, 1603 – Barcelona?, *c.* 1664) és el celebrat autor del retaule major de Santa Maria de la Geltrú (1635), del retaule del Roser de Tiana (1645) i del més insòlit retaule major de Santes Creus (1647), tots tres conservats (VICENTE-ORRIOLS 1992; VICENTE 1996); Llàtzer Tramulles i Combes (Vilafranca del Penedès, 1605 – Perpinyà, 1656), pare del nostre protagonista; i Antoni Tramulles i Torres (Vilafranca del Penedès, *c.* 1615-1678), que es va convertir en fidel col·laborador del seu progenitor.

Si la reconstrucció dels lligams de parentiu és força satisfactòria, la filiació artística de l'autor dels retaules sitgetans és, en canvi, un misteri. Violentant les evidències, s'ha volgut veure una continuïtat entre l'obra del primer Llàtzer

Retaule de la Mare de Déu del Remei de Sant Bartomeu i Santa Tecla de Sitges. Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.

Tramulles —actiu a Perpinyà des del 1643 fins a la seva mort— i la del seu fill homònim, però es tracta d'una simplificació inadmissible: senzillament, pertanyen a mons figuratius divergents. Les obres més modernes del pare —qualificar-les de barroques fóra un anacronisme—, conegudes a bastament gràcies a les recerques de l'Abbé Cortade (CORTADE 1973) —posem per cas, el retaule del Roser de Sant Jaume de Perpinyà o el de Villeneuve-de-la-Rivère—, mai no renuncien a una estructura arquitectònica d'inspiració vignolesca ni a recursos compositius de tradició renaixentista, gairebé fossilitzats. En canvi, tota la producció del fill s'inscriu en els paràmetres del barroc més pompós i ornamentat que domina el panorama escultòric català des de l'últim terç del segle XVII. D'altra banda, Llàtzer fill va quedar orfe de pare a l'edat de 10 anys: caldrà, doncs, trobar-li altres mestres. No podem admetre la hipòtesi d'una formació parisenca —que, en qualsevol cas, la seva producció desmenteix—, defensada sense proves des que la va proposar Ceán Bermúdez, potser per una confusió amb els Tramulles setcentistes (CEÁN 1800, tom V, p. 72), ni tampoc se li endevina cap interès per l'obra de Lluís Generes, a qui la vídua de Llàtzer pare confià l'encàrrec d'acabar el retaule major dels Mínims de Perpinyà, conservat ara a la catedral de la mateixa vila. Més aviat hem de pensar en el retorn de la família al Principat, on encara vivien els oncles paterns, amb tallers oberts a Barcelona i a Vilafranca. De fet, les notícies familiars conegudes així ho corroboren. Per exemple, la mare del nostre artista, Maria Àngela Piris, va morir a Barcelona l'any 1693. I es tenen notícies de tres germans de l'escultor, tots residents al Principat: Francesc ingressà al monestir de Santes Creus l'any 1661; Josep, argenter d'ofici, es casava a Barcelona l'any 1671; Brígida va dictar testament i va morir a la mateixa ciutat l'any 1714. Però, a més, la documentació coneguda certifica una activitat professional primerenca de Llàtzer el Jove a Barcelona. Així ho acredita, posem per cas, una notícia publicada per J. M. Madurell que ha passat desapercebuda, sens dubte perquè, a causa d'una errata inexplicable, l'il·lustre arxiver convertia el nostre escultor en argenter (MADURELL 1946, p. 156, n. 381). Tanmateix, el document original és taxatiu: el 18 de setembre del 1670, l'escultor Llàtzer Tramulles , juntament amb el seu col·lega Pere Llopart (més tard autor del monumental i desaparegut retaule major de Cerdanyola del Vallès: TORRAS 2002, p. 140), es constitueixen en fiança de Pere Serra quan aquest concerta l'acabament del retaule major de l'església de Sant Cugat del Rec, comprometent-se a assumir la feina si el contractista la deixa inacabada per motius de força major. La dada és important, perquè vincula el nostre artista —encara menor d'edat, plausiblement com a educand— amb un dels representants més lluïts del barroc barceloní, autor dels retaules majors de Santa Caterina, Santa Maria del Mar i la Mercè, entre altres obres desaparegudes, o de la traça del retaule de sant Sever de la catedral. La familiaritat professional amb Serra persistia a l'abril de l'any següent, quan Tramulles fou elegit com un dels visuradors del retaule del Sant Crist de l'església del Sant Esperit de Terrassa, que havia fabricat el seu hipotètic mestre (CARDÚS 1955, p. 52; CANALDA 2003). Precisament podem observar en el retaule sitgetà del Remei algunes evocacions de solucions presents en el moble catedralici dissenyat per Serra: en la composició general —carrer central més ample, graonada sobre l'altar, fornícula principal sobresortint, presència de relleus en els carrers laterals del segon cos—; en el tipus de planta, encara força plana i amb carrers laterals convergents per adaptar-se al perfil de la capella; en algunes morfologies —bé que a Sitges la columna salomònica, convertida en semicolumna, resta ja molt diluïda, mig amagada, transformada només en element decoratiu—; en l'atapeïment ornamental, que Tramulles accentua, i en el detall de fer ressaltar el plafó central de la predel·la, com fan altres escultors de la generació més jove —per exemple, Pau Costa—. També, és clar, hi descobrim novetats, com ara el nínxol central del segon cos, el receptacle o profunda cavitat al mig de la predel·la —que en les obres de Tramulles sempre clou una escena narrativa protagonitzada per figures diminutes i gairebé de volum sencer— i, sobretot, l'abundant presència de talles exemptes, paral·lela a l'incipient procés de dissolució de la malla arquitectònica que culminarà al primer set-cents.

Una antiga fotografia permet de refer el pro-

grama iconogràfic. Com és natural, ja que fou un encàrrec de la confraria del Remei, el presidia una *Verge amb el Nen en braços*, que en un moment indeterminat fou trasmudada en *Mare de Déu del Carme* amb el simple artifici d'afegir-li un escapulari que li penjava de la mà dreta, però que li feia perdre la identitat primitiva. A les fornícules laterals hi havia *Sant Joan Evangelista* i *Sant Llorenç*, mentre que al voltant de la titular, sobre les cornises volades de la predel·la i del primer ordre, es disposaven tres pares de l'Església i un *Sant Jaume* —sorprèn la manca de simetria, que, d'altra banda, també afectava el retaule de sant Elm, i no sabem a què respon la substitució d'un quart doctor per l'apòstol, fàcil de reconèixer també gràcies als atributs de romeu—. Flanquejant el moble apareixien altres quatre sants: al cos inferior, *Santa Elisabet amb sant Joanet*, a l'esquerra, i *Santa Helena*, a la dreta; al cos superior, *Sant Francesc de Paula* (?), a l'esquerra, i una santa sense identificar, a la dreta. El segon ordre presentava *Sant Magí* al nínxol central, emmarcat per dos relleus hagiogràfics del mateix personatge: el moment en què rep la comunió de mans d'un àngel a la serra de la Brufaganya i la seva decapitació per ordre del governador de Tàrraco. Els relleus de la predel·la estan dedicats a la Verge i mostren les escenes de la *Presentació de Jesús al Temple* i *La fugida a Egipte*, que enquadren una Visitació. La tècnica del relleu, peculiar i molt original, juga amb les gradacions, fins a arribar a la talla pràcticament exempta, i amb un espai que aspira a una fuga il·lusionista. A més dels relleus, han subsistit les dues figures que ara s'exposen i dues més del segon ordre, el *Sant Jaume* i la santa anònima. Aquesta última, sense atributs perceptibles, però que mostra una llarga cabellera sense cobrir i es porta una mà al pit en signe de contrició, caldria identificar-la amb la *Magdalena*. Les altres imatges primitives han estat substituïdes per sants de nova factura (Teresa, Sebastià, Isidre, Joan Baptista) o per talles antigues de procedència desconeguda (Antoni Abat, Magí).

Hem de descartar experiments d'interpretació iconològica que s'han fet d'aquest retaule, més aviat de caire esotèric, fonamentats en la intuïció i no en arguments devocionals, teològics o doctrinals (INSA 1998). En conjunt, el retaule del Remei —com també el dels Dolors— és una obra molt característica de l'estil, del mètode compositiu i del bon ofici de Tramulles , comparable al de sant Sebastià de Capellades i al de la Immaculada de la catedral de Perpinyà (1703), encara que aquest últim, potser per la seva vocació monumental i, no obstant això, la densitat ornamental, exhibeix de manera més contundent l'esquelet arquitectònic i, alhora, manifesta l'adhesió a models d'una generació més jove. En canvi, resultava menys idiosincràtic el retaule major de la Selva del Camp (1704-1711), ja que traduïa una traça aliena, de fra Jaume Ribot (GRAU-PUIG 1990), que ara també s'exposa. El retaule del santuari de la Misericòrdia de Reus (1681), conegut per fotografies, era relativament més auster i concedia la primacia a un ordre arquitectònic de columnes salomòniques (MADURELL 1951). Pel que sembla, la resta de la producció documentada de Tramulles ha desaparegut, llevat de la fastuosa decoració del cambril del sepulcre de sant Oleguer de la catedral de Barcelona i dels «bastaixos» o atlants del basament del retaule major de la Selva del Camp. A les obres inventariades per Martinell (MARTINELL 1961, p. 141-143) hi podem afegir, gràcies a les Fitxes Madurell de l'AHPB, el retaule de santa Rosa i santa Caterina de Sena per als Dominics de Barcelona (1675), el retaule de sant Isidre per a la parròquia de Sarrià (1696) i la reforma del vell retaule de sant Francesc per a l'església homònima de Barcelona, amb columnes «a la salamònica» (1699). A més, el 24 d'abril del 1685 l'escultor atorgava poders al daurador Onofre Boet per concertar, en nom seu, la fàbrica del retaule major de Sant Andreu de Palomar (AHPB, Josep Brossa, 824/7, s. f.).

Les dues figures que ara s'exposen han estat restaurades per a l'ocasió i presenten bon estat de conservació, inclosa la policromia original. Llur ubicació en el retaule les converteix en *pendants*, fet que explica les compassades postures en *contrapposto*. Mostren una gesticulació acurada, més aviat delicada, però també un cànon curt i una expressió múrria, en particular *Santa Elisabet*. Sorprenen, en canvi, el rostre digne i el pentinat clàssic de *Santa Helena*, que li confereixen un marcat aspecte de matrona romana. La identificació d'aquesta última no comporta problemes gràcies als claus que sosté

Abraçada davant la Porta Daurada.
Fotografia Joan Bosch.

amb la mà dreta, encara que resulti supèrflua la palma que agafa amb l'altra mà, llevat que aquí no al·ludeixi al martiri, sinó a una més genèrica victòria sobre la mort, és a dir, que simbolitzi la resurrecció i l'eternitat, en al·lusió al Fill o en un sentit més ampli. La parella justifica la bona opinió que Tramulles mereixia a Cèsar Martinell. Tanmateix, el retaule del Remei no deixa de ser una obra de taller i, per tant, irregular; hi és evident la participació de diferents mans, com ho posen de manifest els angelets músics, per exemple. Tot plegat, es tracta de dues imatges agradoses, de talla molt correcta i d'expressió continguda. De fet, en la cultura figurativa de Tramulles s'endevina algun residu anacrònic: un dels personatges de l'escena central de la predel·la del retaule sitgetà s'inspira en un altre de similar que apareix en un gravat de Dürer, els relleus narratius del bell retaule de la Immaculada de Perpinyà són resultat de la manipulació de gravats cinccentistes, etc. En aquest sentit, resulta il·lustrativa l'afinitat de la *Coronació de la Verge*, al cim del moble perpinyanès, amb la versió del mateix tema que Agustí Pujol II executà per al retaule del Roser de la catedral de Barcelona, quasi cent anys abans. Ara bé, Tramulles també disposava d'un repertori de gravats més actualitzat; com ha sabut observar Joan Bosch, el grup principal de la *Fugida a Egipte* del retaule sitgetà del Remei depèn d'una estampa de R. van Audenaerd realitzada a partir d'un original de C. Maratti.

Autor força prolífic, l'escultor hagué de comptar amb un grup conspicu de col·laboradors. Ho foren el seu gendre Salvador Aldabó (1695), Isidre Fortuny (1681), Josep Font (1681), Francesc Crosas (1687), Bartomeu Barneu (1688), Francesc Martí (1696) i Lluís Bonifàs i Sastre (1701). Dos d'ells, Font i Fortuny, foren denunciats pel gremi de fusters per intrusisme professional, però el mestre al·legà que

treballaven «architectura» destinada a un retaule i, per tant, tenien l'empara de les normes gremials de l'any 1680 (PÉREZ 1988, doc. 10, 12 i 13). Més endavant, l'any 1700, Tramulles fou compel·lit per la confraria, juntament amb Bernat Vilar, a no donar feina a preu fet o a jornals a cap fadrí, sinó a mesades, com ho exigien les ordinacions (DORICO 2000, p. 82). Durant els últims anys de la seva carrera deixà d'assistir a les reunions gremials, que llavors se celebraven a casa del notari Josep Brossa. De moment, els arxius han estat gasius amb el nostre artista. Sabem que l'any 1681 establia una casa al carrer d'Escudellers, a canvi d'un lloguer i de fer-hi obres per un import de fins a 400 lliures (AHPB, Francesc Avellà, 756/19, f. 198v). El contracte acabà en plet i, finalment, es resolgué el 1690 amb la realització de les reparacions per part del mestre de cases Pere Faneca (AHPB, Manuel Teixidor, 780/26, f. 95 i 98). L'any 1683 Tramulles , com a prohom segon de la confraria dels Sants Màrtirs de Barcelona, és a dir, la dels escultors i entalladors, fou un dels examinadors de Jaume Benazeit i Andreu Sala (AHPB, Josep Brossa, 824/62, f. 118). També formà part d'altres comissions similars: l'any 1693, quan Josep Ortich es presentà a la mestria (AHPB, Josep Brossa, 824/69, f. 166v); l'any 1696, per examinar Jaume Llimó i Miquel Llavina (AHPB, Josep Brossa, 824/18, s. f.: 1696, 27 de maig); el 1697, quan va concórrer Joan Roig el Menor, que presentà diverses obres «de molt bon gust» i «de molt bon art» (AHPB, Josep Brossa, 824/19, s. f.: 1697, 2 de novembre). El 1694 Tramulles adquiria en l'encant dels béns del pintor Josep Garcia algunes eines de l'ofici, figures de guix, un quadre que representava unes nimfes i un tractat d'arquitectura anònim (ALCOLEA 19, vol. II, p. 81). L'any següent tornava a ser prohom de la confraria dels escultors, i els dos anys posteriors, clavari; l'any 1704 torna a aparèixer encara com a prohom en cap. Tramulles degué prosperar i va saber invertir en negocis. L'any 1696 arrendava a la tresoreria reial, per 300 lliures, el dret anomenat de l'augment de la bolla de les sedes sobre diverses col·lectes del Principat (AHPB, Ramon Vilana, 763/82, f. 65v, 73, 101 i 105v; Francesc Duran, 900/3, f. 71), mentre que cinc anys més tard es permetia subcontractar durant un període de tres anys a Pere Ferrer, un velluter de Barcelona que n'era l'arrendatari oficial, el dret de la bolla de plom i segells de cera a la ciutat i col·lecta de Tortosa —en aquest cas, una concessió de la Generalitat— per la molt important xifra de 8.000 lliures (AHPB, Jeroni Brotons, 865/29, f. 192, 197 i 223). Tanmateix, mai no deixà de contractar obres d'escultura i devia gaudir d'una certa fama, si fem cas dels últims encàrrecs rebuts. Les aspiracions familiars no tardaren a traslluir-se: si el fill Bru va entrar d'aprenent al taller de Pau Priu l'any 1704 (va ser el pare dels pintors Manuel i Francesc Tramulles) i la filla Narcisa es casà el 1695 amb el fuster Salvador Aldabó, l'hereu Francesc va abjurar de la condició de menestral i es doctorà en lleis abans d'ordenar-se de capellà (AHPB, Sever Pujol, llibre 3r testaments, f. 23; 1739, 22 de setembre); tot i així, quan va ingressar a l'hospital de preveres de Sant Sever va haver de cedir als administradors els escassos béns que li restaven, atès que no disposava de cap renda eclesiàstica ni secular per fer front a les despeses de la malaltia (AHPB, Sever Pujol, manual 24; f. 576v; 1739, 19 de setembre).

Marià Carbonell Buades

Robert van Audenaert: *Fugida a Egipte*. Fotografia Gabinetto Nazionale delle Stampe (Roma).

CRBMC. Aymerich/Díaz

Sant Josep amb el Nen

1706-1709 (escultura) 1711-1712 (daurat)
Retaule major de Santa Maria d'Arenys de Mar

Pau Costa, escultor
Erasme Vinyals i Fèlix Vinyals, dauradors

Fusta daurada i policromada
189 x 94 x 68 cm
Església parroquial de Santa Maria d'Arenys de Mar

PONS GURI 1944, p. 7-30; MARTINELL 1961, p. 75-76 i 143-145; PONS GURI, 1968; PÉREZ 1988, p. 121-127, 341-349, 586-592; ALCOLEA, 1989, p. 532; PONS GURI 1995; PÉREZ 2000, p. 261-286; BOSCH, 2004. 63-125; PÉREZ 2005, p. 185-199.

El vigatà Pau Costa, nascut l'any 1663, va regentar un dels tallers d'escultura més prolífics de Catalunya de final del segle XVII i principi del segle XVIII, i les referències a la seva obra i a la seva persona, sortosament, avui són nombroses. Erudits com Parassols, Gudiol i Cunill, Pons i Guri o Cèsar Martinell són alguns dels primers que ens aporten dades de Pau Costa, però, tal com diu Bosch en la seva publicació sobre el retaule major d'Arenys de Mar —i en la qual també ens ofereix alguns apunts biogràfics— (BOSCH 2004, p. 77-80), Carles Dorico és el millor coneixedor de la vida de Pau Costa. Costa era fill de pagesos i quedà orfe de pare i mare la mateixa setmana que complia els tretze anys. Els religiosos carmelitans descalços del convent de Sant Josep, amb els quals ja tenia una relació d'escolà des de l'edat de nou anys, se'n feren càrrec; el van acollir i ingressà com a aprenent de fuster al taller del mateix convent de Vic. Pau Costa, a més d'aprendre l'ofici de fuster, també aprengué a llegir i escriure i, veient la destresa que demostrava pel dibuix, l'any 1678 el prior del convent convingué que ingressés al taller d'escultura del manresà Pau Sunyer. Amb tota probabilitat, allí, al costat de Pau Sunyer i Raurell —nét del mestre—, veié i conegué escultors com Joan i Francesc Grau, Francesc Morató i Isidre Espinalt, entre d'altres.

No sabem amb exactitud quant temps s'estigué a Manresa com a aprenent, però les primeres dates en què trobem Pau Costa documentat fent treballs per compte propi a Vic són de l'any 1687 o 1688, amb la construcció del retaule de Sant Llibori a l'església de Nostra Senyora de la Pietat. És una primera etapa d'encàrrecs modestos per la zona d'Osona. La primera obra conservada de Pau Costa data de l'any 1690, i és el retaule de Sant Isidre de l'església parroquial de Sant Julià de Vilatorta. Només se'n conserven, però, l'estructura arquitectònica, els elements decoratius i tres relleus amb escenes de sant Isidre (DORICO 1996, p. 19-26). D'aquest mateix any tenim constància del retaule de Sant Antoni a la parroquial de Torelló. Posteriorment se succeïren diversos encàrrecs a la ciutat de Vic i començà un periple que el portà a realitzar obres de diversa índole per les zones d'Osona, del Berguedà, de la Garrotxa i Girona, fins als treballs monumentals realitzats a Cassà de la Selva, Palafrugell, Arenys de Mar i Cadaqués, on va fer els retaules majestuosos dels altars majors.

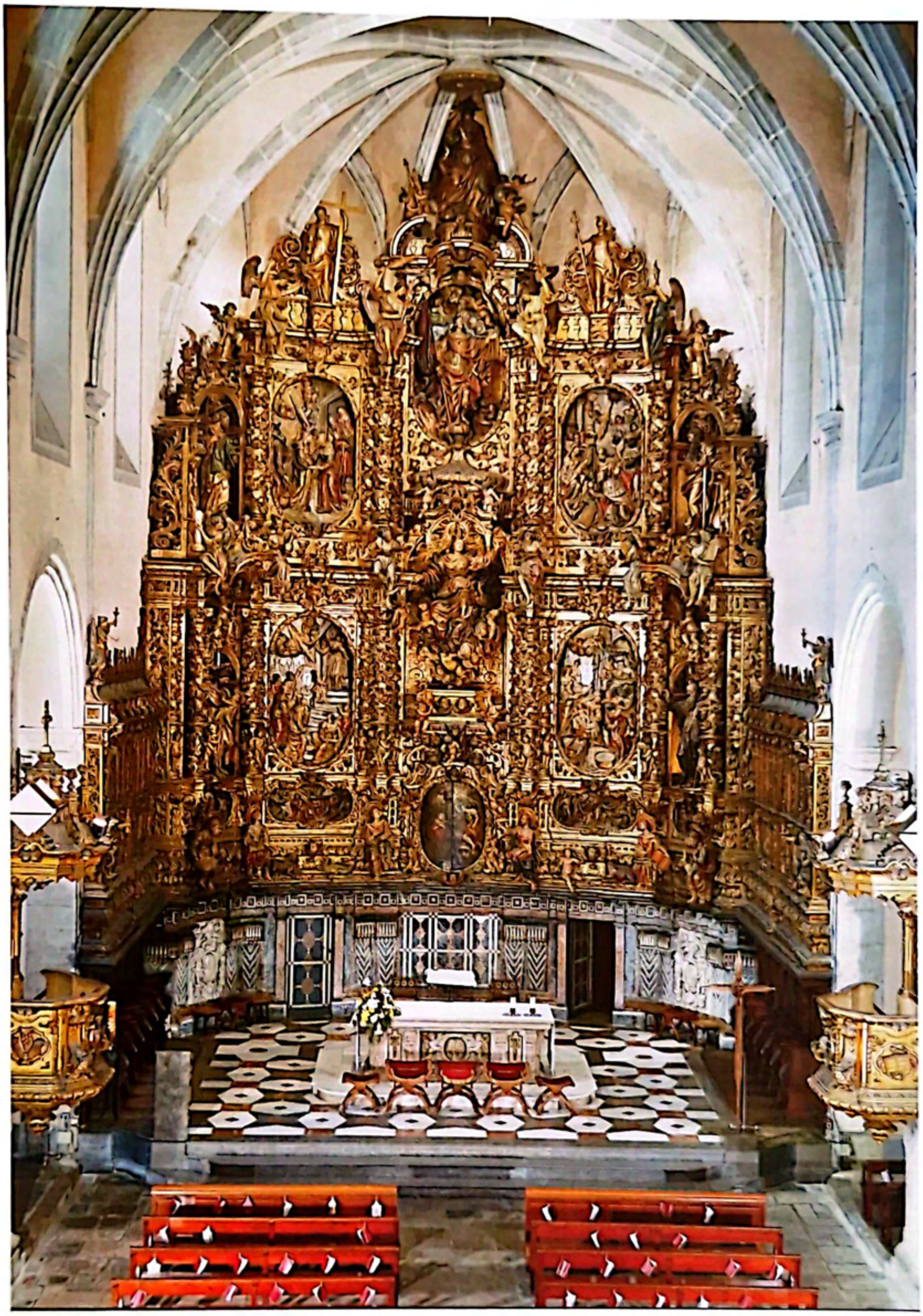
El context on ubiquem l'escultura de sant Josep és el retaule major de la parròquia de Santa Maria d'Arenys de Mar —sortosament salvaguardat de les fogueres del 1936—. De nou ens remetem a la publicació de Joan Bosch sobre Santa Maria d'Arenys (BOSCH 2004), ja que és l'estudi més recent i rigorós fins al moment. La realització del retaule de Santa Maria i sant Zenó d'Arenys va ser llarga i s'inicià l'any 1636, en què es començà a adquirir la pedra per fer el basament. Malgrat que no en tenim constància documental, Bosch creu que l'escultor Antoni Joan Riera (1578-1638) va ser l'encarregat del primer projecte que coneixem. Més endavant, l'any 1642, sabem que es realitzaren uns pagaments als mestres Sebrià i Bordoy pel muntatge del pedestal, però l'obra no es va reprendre fins a l'any 1682, en què es contractà l'escultor Francesc Santacruz II per executar el retaule al preu de 1.600 dobles d'or,

equivalents a unes 8.900 lliures. L'obra, el 1686, tornà a quedar suspesa, i desconeixem els motius que van desvincular Santacruz de la finalització del retaule d'Arenys, però el cert és que quan els administradors de la fàbrica del retaule contactaren amb Pau Costa l'any 1706, Santacruz ja havia percebut 1.000 dobles d'or de les 1.600 pactades i, com a mínim, la primera andana estava col·locada. I malgrat això, s'acordà que Pau Costa el comencés de nou sobre el pedestal d'Antoni Joan Riera. En aquesta ocasió, l'acord del 18 d'agost del 1706 entre els administradors i Pau Costa va ser de 600 dobles d'or per a la realització del nou retaule —3.300 lliures—, amb l'especificació que Costa faria totes les figures principals i relleus, «desbastades de mà pròpia del dit Pau Costa». Per tant, sembla que l'entallador de Vic no aprofità cap element dels ja realitzats per Santacruz i que la seva feina s'enllestí en només tres anys, encara que l'últim pagament el va rebre l'any 1718.

El monumental moble escultòric, muntat sobre el pedestal de jaspi tortosí, consta de sòcol, predel·la i dos cossos repartits simètricament en cinc carrers verticals. El conjunt és d'una solemnitat exuberant que inunda l'esperit amb la contemplació de la ingent munió d'elements decoratius. Però la claredat estructural i la distribució d'escenes i figures resulta del tot assimilable un cop hem traspassat la primera ràfega daurada que ens sobreprèn. A la part inferior, la predel·la es presenta amb figures dels evangelistes, relleus de la Passió i el manifestador amb l'Anunciació pintada a les seves portes. Al primer cos, a cada extrem i tot flanquejat per columnes salomòniques, hi trobem les figures de sant Josep i sant Francesc de Paula, així com els relleus de la *Presentació al temple* i el *Naixement de la Verge*. Al segon cos, dins les corresponents pasteres, hi ha sant Pere i sant Pau i els relleus de la *Visitació* i l'*Epifania*. A l'eix central, al coronament, hi apareix el Pare etern flanquejat per àngels, encabit entre les arestes de la volta de creueria de la capçalera de l'església. Al segon cos hi trobem el patró d'Arenys, sant Zenó, escortat per les figures de la Fe i l'Esperança. La Mare de Déu Assumpta —imatge manllevada d'un gravat de Carlo Maratta (PONS i GURI 1968)— sobresurt de la fornícula central del primer cos. Al restant del moble, farcit d'ornamentació vegetal, el nombre d'àngels macips, músics, angelots i caps de *putti* és considerable. Confosos entre garlandes i volutes, els trobem a les mènsules dels intercolumnis i motllures de les cornises, en els frisos i marcs, a les bases de les columnes salomòniques i al capdamunt dels arquitraus. Tot plegat, però, dins d'una lògica arquitectònica molt lloable.

En el carrer de l'extrem de la banda de l'Evangeli, dins la fornícula del primer cos, hi trobem la imatge de sant Josep amb el Nen. La talla ens mostra un home barbat de mitjana edat, amatent, que sosté el Nen amb gracilitat. Costa va impregnar el grup del sentiment de renovació gentil envers la figura del Patriarca. Amb la Contrareforma el Pare putatiu de Jesús se'ns mostra com una figura cabdal en la infantesa del Fill de Déu. De mida i proporció humanes, absolutament dins del cànon natural, Pau Costa entalla un grup anatòmicament idealitzat. Vestit a l'antiga, amb túnica, capa i/o mantell i sandàlies, Josep pren el Nen nu, reafirmant la seva adopció i ocupant el lloc privilegiat dins la Trinitat jesuítica. El sant vigorós sosté el pes sobre el peu dret, mentre que la cama esquerra, lleugerament endarrerida, es flexiona molt suaument. Aquest gest, ajudat pel moviment dels plecs de la roba que penja de l'embolcall del braç esquerre i també pel fet d'estar sobre una peanya de superfície ovalada, produeix una sensació de balanceig i moviment que fa que, en comptes d'avançar-se frontalment cap a l'espectador, ens sembli més aviat que està bressolant el Nen.

El treball de l'escultor és esplèndid, i l'acabat ben acurat podem corroborar-lo en analitzar els detalls de la vestimenta en la part del coll de la túnica botonada; en el rostre versemblant i dialogant; en la naturalitat d'uns peus rudes calçats amb sandàlies de veta daurada; en el gest de la mà dreta que sosté el peu del Nen amb la punta dels dits —talment com si volgués pessigollejar-lo—, i en conjunt, en la interrelació de gestos i mirades entre Josep i el Nen, que amb els braços molsuts col·locats sobre el pit del sant el correspon amorosament. Costa sobrepassa la rectitud i els convencionalismes i ens ofereix quelcom més que una imatge. La invenció de Pau Costa és d'una gran modernitat i, amb una destresa perfeccionista que va més



Retaule major de Santa Maria d'Arenys. Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.

enllà de l'artesanalitat del moment, ens representa un grup escultòric dinàmic i alhora de ponderada frontalitat, en veure's reclòs dins la fornícula. La talla, a partir de trets naturalistes —com la direcció dels plecs de la roba i l'articulació corporal que ofereix el joc amorós de tots dos—, s'impregna d'harmonia i vivacitat, de força expressiva i de gestos pausats.

El treball de l'escultor és destre i destil·la una base ferma de coneixements, de recursos figuratius i motius consistents. Tal i com escriu Bosch, «ell era un dels escultors més informats que hi havia a Catalunya, fins i tot podem considerar-lo com un escultor especialment interessat i influït per variades imatges de l'art barroc internacional» (BOSCH 2004, p. 102). És conegut que la circulació d'estampes pels tallers era freqüent i molt usual; Pau Costa hi estava molt familiaritzat i no era pas una excepció en la utilització d'informacions gràfiques. Pons i Guri veu que utilitzà un gravat de Carlo Maratti per a la imatge de la Verge, i Bosch va estirant el fil i estableix referents amb l'escultura de Duquesnoy i la pintura de Federico Barocci, Anton Van Dyck i Pier Leone Ghezzi.

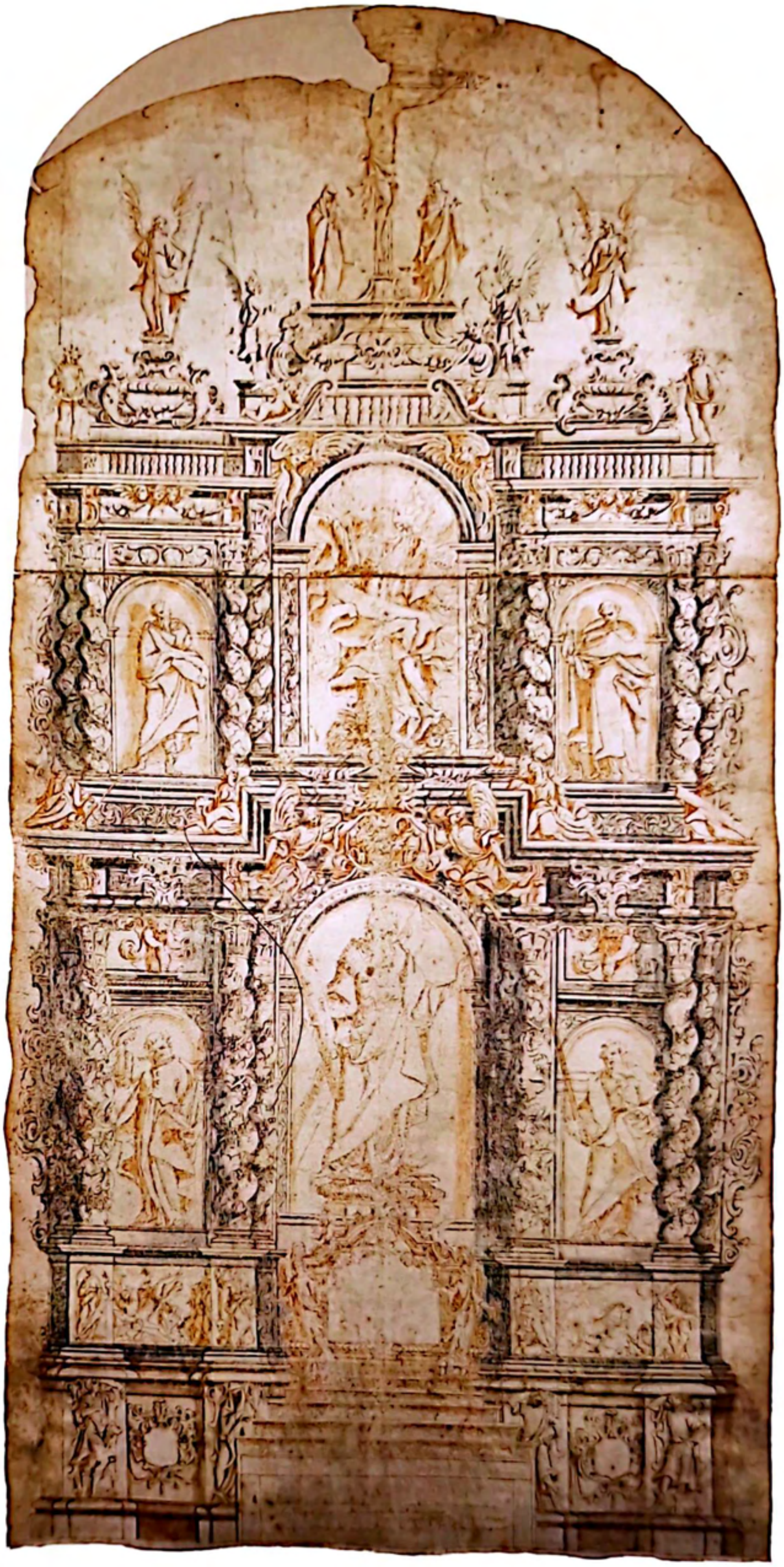
En concret per al *Sant Josep amb el Nen* que trobem al retaule d'Arenys, Bosch proposa l'estampa de 1701 gravada per Pier Leone Ghezzi (1674-1755) que reprodueix el mateix assumpte original de Giuseppe Ghezzi (1634-1721). El fet que aquesta làmina fos probablement la més moderna que Costa podia manipular (BOSCH 2004, p. 111) ens indica una voluntat de renovació inventiva per part de l'escultor vigatà. La làmina de Ghezzi només representa el sant de mig cos, però Costa, que tenia assimilades múltiples estampes i treballs aliens, va saber adaptar i reinventar el grup donant volum a les posts, mostrant la figura de cos sencer i impregnant-la d'humanitat impàvida, en plena sintonia amb l'atmosfera de la nova devoció i amb volguda iconografia contrareformista; un fervor religiós que, de ben segur, es veia reforçat amb l'efecte que provocava als devots la dauradura i policromia de tot el conjunt.

La dauradura del retaule de Santa Maria i sant Zenó d'Arenys de Mar es contractà el 3 de juliol del 1711. Els seus artífexs foren Erasme i Fèlix Vinyals, pare i fill pertanyents a una destacada nissaga de dauradors. Les dades documentals les aportà Pons i Guri i, tot i que s'hi explicita contractualment que la feina s'havia d'enllestir en cinc anys per 2.500 lliures barceloneses, en realitat durà poc més d'un any, tal com quedà escrit en la inscripció que els mateixos dauradors van esgrafiar en la superfície del cubell del relleu del *Naixement de la Verge*: «Arasma Vinyals mestre de Bar(na) Daurador i Fèlix Vinyals jove pintor, me fecit 1712» (BOSCH 2004, p. 116-125). La laboriosa tasca de la dauradura comportà el desmuntatge del moble, el seu trasllat al taller, on es va haver de cobrir pacientment amb els pans d'or —de manera que no es pogués «[...] veure cosa alguna de dit Retaule sens dorar [...]»—, les carnadures i la policromia aplicada generalment sobre les vestimentes, i un cop acabada la feina, la seva reinstal·lació. Sens dubte la dauradura és una part important de l'obra i ens cal tenir-la en compte a l'hora d'avaluar la peça. No en va es tracta de la percepció més instantània que rep el visitant i que impregna de versemblança i idealisme allò que ha estat esculpit per penetrar en les ànimes dels creients. L'esforç econòmic que suposava per a la parròquia es devia veure compensat per l'efecte i sensació que devia causar als feligresos en veure per primer cop el retaule acabat de daurar, amb tota resplendor i magnificència, abans que, amb el pas dels anys, la pols i el fum dels ciris comencessin a enfosquir-lo.

Vinyals, al moment d'estofar la figura de sant Josep, l'humil fuster de Natzaret, com a descendent de la reialesa, del llinatge de David, li pintà la capa porpra i una túnica florejada per realçar-lo i glorificar-lo, en concomitància amb la popularitat i adoració creixents envers el sant patriarca. Observant la solemnitat de l'obra, ens adonem que Pau Costa i els Vinyals ens van llegar un tresor artístic que testimonia la manera d'assolir la creativitat i l'originalitat en una època en la qual encara regnava una concepció artística totalment artesanal.

Antoni Torres i Molina

Sant Francesc de Paula. Església de Santa Maria d'Arenys. Fotografia Joan Bosch.



CRBMC. Aymerich/Díaz

Projecte de retaule major per a l'església de la Selva del Camp
1703

Jaume Ribot i Sòria
(Xelva, 1660 – Mataró, 1711)

Dibuix a tinta i aiguada de colors sobre pergamí
133 x 67 cm (alçat), 38 x 67,3 cm (planta)
Arxiu Històric Municipal de la Selva del Camp

FORT 1959, p. 57-58; GRAU-PUIG 1988; PIÉ 1984, p. 564; GRAU-PUIG 1990; BASSEGODA NONELL 1988; BASSEGODA HUGAS 1989, cat. 83

Les vicissituds constructives del retaule major de la Selva del Camp van ser dilucidades per mossèn Joan Pié fa cent anys (PIÉ 1984) i per Josep M. Grau i Roser Puig més recentment i fil per randa (GRAU-PUIG 1988, GRAU-PUIG 1990). Extractem-ne la història. Al mes de març del 1703 els jurats decidien construir un nou retaule major per substituir el provisional, amb tres quadres, que havia pintat Josep Juncosa el 1669. Tot seguit, el batlle i un jurat es van traslladar a Barcelona a fi d'obtenir-ne traces, de manera que pel mes de maig següent ja pogueren presentar al Consell la que havia dibuixat un «hermano Jaume». Mentre que mossèn Pié suggeria que es tractava d'un carmelità descalç —però, com ara sabem, confonent diferents tracistes de l'orde: «tal volta era un hermano dels Frares Carmelitas Descalsos de la iglesia de Sant Rafel de la mateixa vila [de la Selva del Camp], y fou qui va trassar la mateixa iglesia, la qual té igual trassa y estil que la dels Josepets de Gràcia y la de Vilanova de Sitges, trassades, segons he sentit a dir, per un Germà dels mateixos frares Carmelitas»—, Eufemià Fort i Cogul afinava el nom de fra Jaume de Sant Agustí, frare llec del mateix orde, baldament no ens descobreixi la seva font d'informació (FORT 1959, p. 58: «pel que nosaltres hem pogut conèixer, en 1703 va realitzar el projecte de retaule major de l'església parroquial de la Selva del Camp, atrevida obra de grandioses proporcions i carregada de talles que plasmà el geni d'un altre recomanable artista de l'època: Llàtzer Tramulles »). El cas és que, com era preceptiu, un jurat i el frare tracista presentaren el model a l'arquebisbe, senyor jurisdiccional de la vila, que l'aprovà.

A primers de juliol ja s'havien obert converses amb cinc escultors: Isidre Espinalt, de Sarral (DORICO 1998), mestre Salvador, d'Alcover, i tres més de Barcelona. Aquests últims, «els de major fama», volien treballar l'obra a llurs tallers barcelonins respectius i enviar-la després per mar, però el Consell posà com a condició inexcusable el trasllat de l'escultor designat al poble. El 4 d'agost les opcions s'havien reduït a dos candidats, el barceloní Joan Roig II i mestre Salvador, bé que el vencedor degué ser l'alcoverenc, perquè onze dies més tard els jurats decidiren compensar-li els preparatius posats en marxa («se li doni la fadiga, y que si té fusta comprada pel retaule se li pagui lo que li ha costat»). Mentrestant, el 3 del mateix mes, pel seu compte, els síndics desplaçats a Barcelona havien concertat l'obra amb Llàtzer Tramulles a canvi de 6.000 lliures, reservant-se el vistiplau del Consell. D'antuvi el conflicte estava servit, però mestre Salvador no va voler igualar l'oferta —havia presentat un projecte una sisena part més car—, i l'encàrrec es lliurà definitivament a Tramulles , que signà el contracte el 10 de març del 1704. La identitat del mestre alcoverenc no és del tot segura. S'ha avançat el nom de Salvador Perearnau (GRAU-PUIG 1990), però convé de prendre esment d'una dada proporcionada per mossèn Pié (PIÉ 1984, p. 564). Es tracta del contracte estipulat al mes d'agost del 1702 per a la fàbrica d'un retaule dedicat a santa Llúcia entre els representants de la confraria homònima de la parròquia selvatana i dos escultors de la vila d'Alcover, casualment anomenats Salvador tots dos: Salvador Perearnau i Salvador Rovira. El primer era gendre de Francesc Grau i el seu successor en la construcció del magnífic retaule major de la parròquia de l'Assumpta d'Alco-

ver, cremat el 1936. L'altre era el fill i hereu de Domènec Rovira, soci habitual de Grau a la ciutat i al Camp de Tarragona; a la mort del pare, Salvador renuncià als seus drets en el preu fet del retaule alcoverenc i es degué incorporar al taller dels Grau (ROVIRA 1991). De moment, fent cas de les responsabilitats assumides en altres projectes escultòrics, haurem d'inclinar la balança a favor del manresà Perearnau. Sigui com sigui, l'elegit per manufacturar el retaule major de la Selva va ser Tramulles , que hi treballà fins a la seva mort, consumada a la mateixa vila pel juliol del 1711. Deixà inacabat «lo últim remato», que els seus hereus traspassaren per 225 lliures a Antoni Veciana, un escultor resident a Valls.

El retaule es va cremar l'any 1936, juntament amb tota la resta del mobiliari litúrgic de la parròquia. Pel que fa a la traça, de les informacions proporcionades per mossèn Pié convé de retenir-ne alguns detalls, encara. Primer, que l'original es guardà a la casa de la vila fins a l'any 1863, quan un escultor barceloní va pintar i daurar el retaule, «regintse ab la mateixa trassa», per a la qual cosa el pergamí fou dipositat a l'església. Segon, que en l'època en què treballava el mateix cronista ja s'havia extraviat («y malgrat d'haver regirat, el que sotscriu, los Arxius vells de Casa la Vila y Parroquial, no'l va poguer trobar pas, en cap d'ells»). I tercer, que a l'arxiu municipal llavors hi havia encara dues traces més, sobre paper, relacionades amb el retaule major; figuraven les ales afegides als costats del cos del retaule i apareixien signades per altres dos escultors barrocs acreditats: Bernat Vilar el Major i Bernat Vilar el Menor. D'aquests dibuixos res no se'n sap, mentre que, afortunadament, la traça en pergamí va ser retrobada fa devers vint anys per mossèn Eugeni Ferrer, rector de la parròquia, i publicada l'any 1988 (BASSEGODA NONELL 1988; BASSEGODA HUGAS 1989, cat. 83). El pergamí, de dimensions considerables, mostra tres inscripcions al marge inferior. La primera especifica el nom dels participants en el contracte: «Fèlix Baget, en ordre primer de la Vila de La Selva. Signum, Dr. Josep Mas, prevere i Rector de La Selva; Llàtzer Tramulles, esculptor. Josep Sagí. Signum Andreu Maymó, notari». És a dir, Feliu Baget en nom seu i dels altres dos jurats de la vila; el rector Mas com a màxima autoritat de la parròquia; Tramulles com a executor del projecte; Josep Sagí, un dels síndics que havien contactat amb l'escultor a Barcelona i batlle de la vila, en representació de l'arquebisbe; i el notari Maimó, que feia oficial el contracte. Una segona inscripció diu: «Los gruixos de les parets del fonament són les línies de punts sobre dites parets, a descansar lo peu de pedra. També s'han d'assegurar d'arribar al ferm de la tosa, natural i ferma. I la tercera, Per tot allò on es troba l'estrella, és lo gruix de la paret». Aquestes darreres són especificacions de caràcter tècnic, que es complementen en uns fulls annexos amb una llarga i detallada «Explicassió y advertencias per a la execussió de la trassa», que el tracista adreçava al potencial constructor del moble, precisant-li aspectes compositius i morfològics: capitell jònic, basa coríntia, disposició del cambril, etc. La traça detalla la composició estructural: basament de pedra amb quatre atlants o «bastaixos» i dos escuts de la vila; grades sobre l'altar, que serveixen de basament del sagrari; dos cossos de la mateixa amplada, dividits en tres carrers; articulació arquitectònica amb ordres de columnes salomòniques; i un coronament dilatat. Però en el pergamí també s'hi dibuixen amb força precisió iconogràfica les imatges que s'havien de treballar. Han estat identificades per Grau i Puig (GRAU-PUIG 1990, p. 142). A la predel·la, davant dels pedestals del primer ordre, hi havia els evangelistes, emmarcant dues escenes de la vida de sant Andreu, mentre que el centre es reservava al Crist ressuscitat de la porta del sagrari, tot treballat en baix relleu. El primer cos estava presidit per l'estàtua del patró, sant Andreu, enmig de dues fornícules que contenien els sants Pere i Pau (aquest últim amb els atributs habituals, espasa i llibre, que no permeten confondre'l amb sant Expedit, com qualcú ha dit). El segon cos allotjava una *Mare de Déu Assumpta*, flanquejada a les fornícules dels carrers laterals per *Sant Joan Baptista* i *Sant Bernat*. Al coronament, s'hi veia el tradicional Calvari, escortat per àngels que sostenien instruments de la Passió. En els guardapols o polseres laterals apareixien sants bisbes de cos sencer i busts de sants sense identificar, en el primer ordre, a més d'altres personatges desconeguts, potser virtuts, al pis superior. El moble s'alçava sobre un basament de pedra local,

Interior de l'església parroquial de Sant Andreu de la Selva del Camp, abans del 1936. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

decorat amb dos escuts de la vila i quatre atlants —anomenats popularment *bastaixos*—, figures força habituals des d'Agustí Pujol II i en aquest cas encara amb reminiscències miquelangelesques —els trobem també en el retaule de la Immaculada de Perpinyà del mateix Tramulles —. Aquesta socolada és l'única part del retaule original que s'ha conservat.

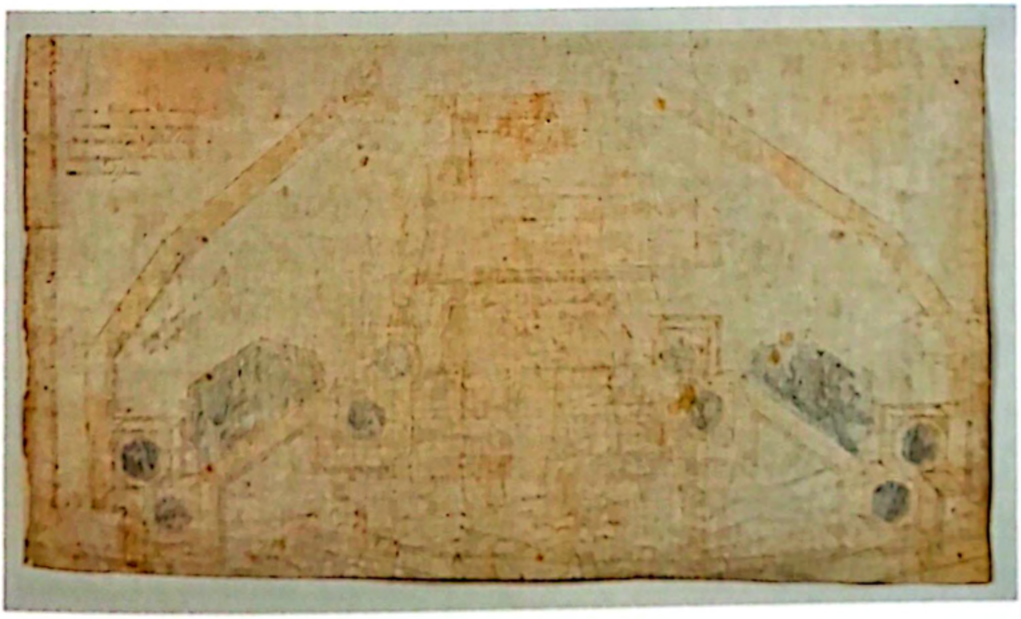
Les visibles dissemblances compositives entre el retaule major de la Selva del Camp i el mencionat retaule de la Immaculada de la catedral de Perpinyà —obra lliurada per Tramulles l'any 1703, no sense les irades protestes dels escultors locals, a qui convenia de negligir el naixement perpinyanès del contrincant— confirmen la informació que mossèn Pié ja havia avançat sobre l'autoria del projecte selvatà. La traça s'ha d'atribuir a fra Jaume de Sant Agustí. Les similituds entre els dos retaules esmentats són més aviat circumstancials; l'aire de família, resultat de la sincronia temporal, del fet de compartir una cultura figurativa similar —l'*air du temps*, en definitiva—. Per exemple, la presència dels atlants del basament o l'ús de la columna salomònica. Tanmateix, si en el retaule de la Selva preval encara l'esquelet estructural, en el de Perpinyà l'armadura fixada per l'ordre arquitectònic es comença a difuminar, la retícula tendeix a dissoldre's en una pantalla compacta i, alhora, s'accentua la idea d'atapeïment i es multipliquen els estímuls visuals gràcies a l'augment i l'exuberància de l'aparat ornamental. En conjunt, el retaule perpinyanès és menys «ordenat» —si entenem el moble com una estructura arquitectònica— i potser menys diàfan —considerant la seva funció com a instrument didàctic—, però, en canvi, resulta més avançat de composició, més unitari per la seva densitat ornamental i també més «emocionant» des del punt de vista de l'espectador —el qual probablement no el «llegirà» amb tanta facilitat però, sens dubte, s'hi aproximarà més intensament corprès—.

Comparada amb els retaules de Tramulles , i no diguem amb els d'altres escultors de la nova generació, la traça de fra Jaume resulta antiquada, no obstant la seva ambició de monumentalitat. No és absurd descobrir-ne les raons en la biografia d'un tracista que hauríem de considerar el successor natural del més famós fra Josep de la Concepció. Ens ho ha aclarit Carme Narváez (NARVÁEZ 2004, p. 26-27), que ha pogut actualitzar la succinta semblança que n'havia elaborat E. Fort i Cogul (FORT 1959, p. 57-58). El tracista-escultor va néixer a Xelva el 1660 i era fill de Pere Ribot, un fonedor oriünd de Mallorca, i de Caterina Sòria. No és impossible que formés part de la mateixa família mallorquina —més precisament de la vila de Petra, on era molt freqüent el llinatge Ribot— que donà altres escultors durant la primera meitat del segle XVIII: Onofre Ribot, autor de diversos retaules per a les parròquies mallorquines de Petra i Santa Maria del Camí (TORRENS 1921, vol. 1, p. 224), i Joan Ribot, que preferí instal·lar-se a Menorca, on va obrar a partir del 1744 el retaule major de Santa Eulàlia d'Alaior, cremat el 1936 (JULIÀ 1994, p. 138-141). Casualment, un altre escultor natural de Petra, Miquel Perelló i Riera, treballava llavors a Barcelona (DORICO 2000). Quan l'any 1684 ingressà al convent de Sant Josep de Barcelona, el nostre protagonista ja era fadrí escultor, però no es coneix el nom del seu mestre ni si s'havia format a Barcelona o al País Valencià. Va professar el 29 d'abril del 1685 al mateix convent barceloní, i morí al de Mataró el 6 de desembre del 1711. Com a arquitecte es dedicà bàsicament a acabar les obres que fra Josep de la Concepció havia deixat embastades, com ara la capella del Santíssim de l'església prioral de Reus i la cúpula de la parroquial de Tàrrega. Però també va rebre encàrrecs personals: la traça de la capella de les Ànimes de la seu vella de Lleida o la redacció d'informes per a la construcció d'un embassament d'aigua i d'un molí fariner a Reus. Això no obstant, era més valorat com a tracista de retaules i escultor. Tot i així, el seu catàleg d'obres és reduït: cinc retaules de l'església carmelitana de la Selva del Camp (1691-1703), inclòs el major; un sant Esteve per al retaule de la confraria dels fadrins (1700) i una imatge de sant Vicenç, ambdós per a la parròquia de Valls; les figures de sant Albert i sant Llorenç per a l'església de Sant Llorenç de Tarragona; les traces del retaule major dels carmelitans descalços de Gràcia —substituït per un altre moble devers l'any 1800— i (com s'ha dit en mantes ocasions, sense fer cas de la data de fundació de la casa ni de la data, 1795, que incorporava l'obra) del retaule major dels carmelitans descalços de Vilanova de Sitges, a més

de la traça del retaule que ara ens ocupa, per a la Selva del Camp. També se li han adjudicat els dos monuments funeraris en marbre de la família Montserrat, marquesos de Tamarit, allotjats a la capella del Santíssim de la prioral de Sant Pere de Reus, però fra Jaume només pot ser-ne responsable de la traça —això ho assevera C. Narváez basant-se en la documentació municipal—, perquè, quant a l'execució, les sepultures —ara molt malmeses— havien estat enllestides abans del mes d'abril del 1697 per dos escultors barcelonins, Josep Sala (autor també del retaule de la mateixa capella reusenca) i Joan Mompeó (que ja havia treballat en el retaule dels Josepets de Gràcia, a les ordres de fra Jaume), deixant de banda que les escultures no s'assentaren fins a l'acabament de la fàbrica arquitectònica (ROVIRA 1996, p. 221, n. 72, que per una errata anomena Joan, i no Josep, l'escultor Sala). En el futur no ha de ser difícil incrementar el corpus d'obres del carmelità. De moment, hi afegirem el desaparegut retaule de la Mare de Déu de la Consolació (1690) per al convent de Sant Josep de Barcelona, documentat, descrit i elogiat («asqua de oro») per fra Joan de Sant Josep, un dels cronistes de l'orde (BUB, Ms. 990, cap. XXVIII, f. 125).

Cèsar Martinell, que dubtava de l'autoria de la traça del retaule selvatà, però que coneixia altres obres del carmelità, com ara el *Sant Esteve* de la parròquia de Valls, el considerava un artista ben dotat, creador d'imatges plenes d'expressió i vida (MARTINELL 1961, p. 151). D'altra banda, en aquesta traça fra Jaume sembla inspirar-se en el retaule de la veïna població d'Alcover, un moble impressionant del tàndem Grau-Rovira, bé que comprimint-lo i eliminant-ne els carrers laterals amb relleus. Però en aquell temps les novetats eren invencions o aportacions d'escultors més intuïtius: els contemporanis Pau Costa i Josep Sunyer, per exemple, les servien a pler. Convé de remarcar l'alt grau de precisió del disseny, cosa comprensible perquè anava destinat a un altre artista. Per això, hi apareixen dibuixats tots els elements arquitectònics, el repertori ornamental i el programa iconogràfic (inclosos els relleus narratius, dels quals es condicionava la composició definitiva), deixant de banda que la tècnica gràfica només pot ésser avaluada com a correcta. Tot i així, algunes desproporcions anatòmiques, els inoportuns salts d'escala i la limitada capacitat per transcriure els ordres en perspectiva no són suficients per desmerèixer l'efecte espectacular del conjunt i els episodis de qualitat puntuals, sobretot la delicada actitud i l'expressió emotiva que podem descobrir en algunes figures.

MARIÀ CARBONELL BUADES



CRBMC Aymerich/Díaz

Centre de conservation-restauration, Conseil Général des Pyrénées Orientales

Esposoris de la Verge

1705-1715

Josep Sunyer i Raurell
(Manresa, *c.* 1673-1751)

Fusta daurada i policromada
103 x 200 x 23 cm
Església parroquial d'Espirà de Conflent

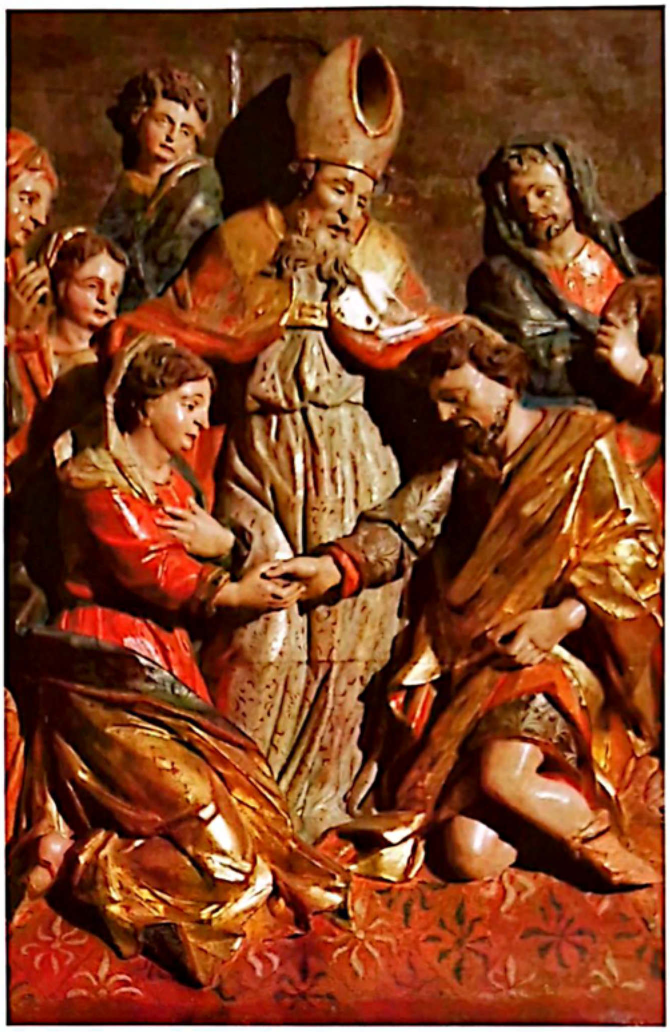
BORALLO 1939, p. 99; CARBONELL-LAMOTHE 1971, p. 200; TOLLON 1972, p. 82, 92; CORTADE 1973, p. 115; TOSTI 1989, p. 60-65; CORTADE 1997, p. 521-536

Aquest relleu dedicat a l'episodi bíblic dels esposoris de la Verge forma part de la sèrie dels *Sants sagraments* que es custodia a l'església parroquial d'Espirà de Conflent.

A finals dels anys trenta del segle XX s'havia apuntat la hipòtesi que els relleus fossin obra de Lluís Generes (documentat per primera vegada el 1652 i mort a Perpinyà l'any 1710). La dada que fonamentava l'atribució dels taulons a aquest escultor manresà, actiu al Rosselló i al Conflent durant la segona meitat del segle XVII, tenia a veure amb el fet que Generes utilitzava de manera habitual models d'estampa per resoldre les seves composicions —d'altra banda, un fet no gens excepcional en el circuit dels tallers de pintors i escultors d'època moderna al Principat (BORALLO 1939, p. 99)—. Aquest comportament també s'havia observat a propòsit dels episodis historiats del retaule major de l'església parroquial de Baixàs, obra documentada de Generes, en la qual treballà entre el 1671 i el 1676. Per resoldre l'episodi del naixement de la Verge, concretament, Generes manllevà una composició del cèlebre gravador flamenc Cornelis Cort (1533-1578) que, al seu torn, ja havia sigut utilitzada als Comtats, en el retaule de la Mare de Déu d'Espirà de l'Aglí (1616), pel pintor d'origen espanyol Bartolomé González (DURLIAT 1964, p. 35).

Durant els anys setanta del segle XX els estudis dedicats al mobiliari eclesiàstic del departament dels Pirineus Orientals recalaren novament a la parròquia d'Espirà de Conflent. Carbonell-Lamothe observà que tot i que el retaule major (1663) era obra de Lluís Generes, no hi havia cap indici que fonamentés l'atribució dels relleus al mateix escultor. La historiadora francesa, així doncs, els va atribuir a Jaume Pardines, membre d'una gairebé desconeguda nissaga d'escultors manresans i autor del retaule major de Catllà, al Conflent (*c.* 1688). De tota manera, era una hipòtesi que aquesta deixeble de Durliat llançava a l'aire sense gaire convicció, plantejant la possibilitat que els *Sants sagraments* s'haguessin esculpit fora dels Comtats i després s'haguessin traslladat a Espirà de Conflent. En qualsevol cas, la historiadora francesa inclogué l'estudi d'aquesta obra en la seva tesi doctoral —encara inèdita— i relacionà per primera vegada els relleus amb els gravats de Jean Dughet fets a partir de les teles de Nicolas Poussin (1594-1665): «Inspirés d'une suite gravée en sens inverse, peut-être celle de Louis de Châtillon (Andresen nffl 253-259), mais très proche de celle de Dughet, les panneaux d'Espira de Conflent sont une adaptation locale de la suite des Sacrements de Poussin (première suite) [...]» (CARBONELL-LAMOTHE 1971, p. 200).

Tot i parlar-ne en el seu estudi, Cortade no exposà el seu parer sobre l'autoria de la sèrie sagramental; va ser Tollon qui atribuí per primera vegada la sèrie a Josep Sunyer i Raurell, datant-la cap al 1715 (CORTADE 1973, p. 115; TOLLON 1972, p. 82). Finalment, Tosti cregué veure una data —1714 o 1724— esculpida en el relleu del *Baptisme de Jesucrist*, sense aportar cap altra novetat significativa (TOSTI 1989, p. 60). En un article publicat anys més tard, Cortade sí que posà en relleu l'interès historicoartístic de l'església parroquial d'Espirà de Conflent. Entre els anys 1663 i 1725 el temple esdevingué un aparador atapeït d'objectes artístics relacionats amb les devocions que aleshores afectaven el territori nord-català. Santa Maria d'Espirà de

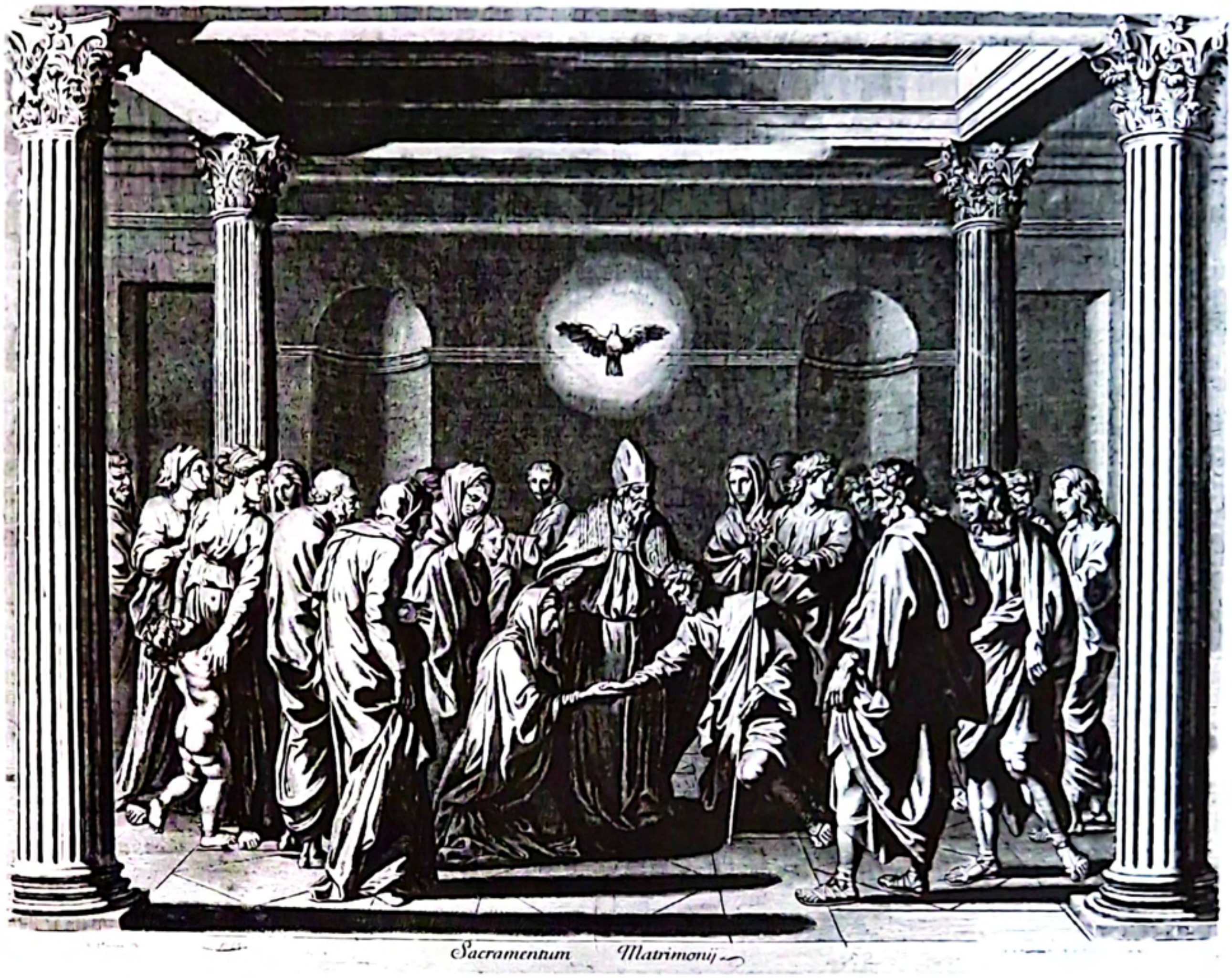


Esposoris de la Verge (detall). Església de Nostra Senyora d'Espirà de Conflent. Fotografia Joan Bosch.

Conflent, que aleshores ostentava el títol de prioral, es moblà amb cinc retaules, deu magnífics alts relleus, una trona, dos confessionaris i un grup escultòric (hibridat amb robes encolades) dedicat al Sant Enterrament.

Per aquelles dates, el terme d'Espirà de Conflent només tenia una quarantena de focs, és a dir, uns dos-cents veïns. Per tant, com diu el mossèn de Cotlliure, és segur que les famílies poderoses de la contrada contribuïren amb donacions abundants a l'embelliment interior del temple. La nissaga local dels Cadells, encapçalada, seguint la línia successòria, per Carles, Joan i Francesc Galindes de Terreros, va pagar una part de les despeses. Aquesta aportació els permeté, per exemple, esculpir el seu escut d'armes al pedestal del retaule de la Verge del Roser (realitzat el 1702 i daurat el 1725). A més, el priorat de Santa Maria d'Espirà de Conflent, amb una renda anual de sis mil lliures, era considerat un dels més rics de la província (CORTADE 1997, p. 532).

El cas és que els relleus dels *Sants sagraments*, datats als primers anys del segle XVIII, difícilment es poden adscriure al taller de Lluís Generes o a l'obrador de Jaume Pardines. Tot i que el primer no va morir fins al 1710 a Perpinyà, la seva activitat professional s'extingí al més tard entorn del 1695. A més, el seu llenguatge escultòric, clarament deutor de les estructures reticulars de matriu renaixentista, i la seva inclinació a utilitzar gravats del segle XVI de procedència italiana i flamenca desdiuen, completament, de l'estil dels relleus d'Espirà de Conflent. Els nombrosos conjunts que n'hem conservat repartits entre el Rosselló i el Conflent, com ara els retaules majors de sant Cosme i sant Damià de Serdinyà (1661) i de



Jean Duguet: *El sagrament del matrimoni.* Fotografia Bibliothèque Nationale de France (París).

sant Julià i santa Basilissa de Vinçà (1663), o el retaule de sant Galderic (1685) procedent de l'església del monestir de Sant Martí del Canigó i ara conservat en una capella de la catedral de Perpinyà, permeten descartar definitivament del catàleg de l'escultor manresà la sèrie dels *Sants sagraments.*

D'altra banda, el perquè i el quan del trasllat de Jaume Pardines al Conflent és una incògnita difícil de resoldre. De moment, la documentació nord-catalana només ha permès concedir-li l'autoria del retaule major de Catllà. Amb tot, la importància de la fàbrica i l'existència d'un Francesc Pardines escultor, fill de Jaume Pardines, ens fan augurar noves notícies d'aquest obrador (BOSCH 1990, p. 84-85). De moment, l'anàlisi dels relleus historiats de la predel·la del retaule major de Catllà, en els quals es relaten alguns episodis de la vida de sant Andreu, ens enfronta amb un mestre de qualitat mitjana que es complica poc a l'hora de resoldre les escenes, situant les figures arrenglerades en primer terme, i que opta per un relat clar i sintètic de les històries bíbliques.

El candidat a l'autoria dels *Sants sagraments* d'Espirà ha de ser un altre mestre, curiosament oriünd de Manresa. Anteriorment ja vaig donar suport a l'atribució de Tollon, tot apuntant un seguit d'indicis que ara desenvoluparé. El primer és la presència documentada de Josep Sunyer i Raurell a Prada de Conflent, on va instal·lar el taller aproximadament entre el 1697 i el 1718. Al Conflent la seva activitat professional ha sigut documentada amb relació a la contractació dels retaules majors de Prada (1697-1699) i de Jóc (*c.* 1710-1715), del Roser de Vinçà (1710-1713), dels laterals de sant Joan Baptista (1713) i de sant Galderic de Prada (vers

1713-1715), etc. De fet, gairebé totes les parròquies que ressegueixen la riba de la Tet, des de Perpinyà fins a Prada de Conflent, revelen la intervenció del taller sunyerià en algun dels seus conjunts.

La revisió de l'activitat artística dels diferents tallers operatius als Comtats durant els primers anys del segle XVIII posa de manifest que no hi havia cap altre escultor que estigués al nivell de la qualitat i l'exigència de Sunyer i Raurell. Als retaules de la parròquia d'Espirà de Conflent, en concret, s'hi distingeixen fins a tres tallers diferents. Ja he dit que Lluís Generes és l'autor del retaule major (1663). La recerca documental ens ha de permetre associar definitivament Thierry amb el mestre de Marquixanes, que, al seu torn, és l'autor dels retaules del Roser i de la Sagrada Família, de la parella de relleus del presbiteri dedicats als temes de la coronació i l'Assumpció de la Mare de Déu, dels relleus de la trona i de l'apaïsat de la *Matança dels sants Innocents* del temple d'Espirà de Conflent.

En el meu treball de recerca em vaig fixar en un aspecte estilístic que corrobora l'atribució de la sèrie sagramental a Sunyer i Raurell. Concretament, la solució dels *Esposoris de la Verge*, resolts a partir de la composició de Nicolas Poussin —amb les dues figures que acompanyen els nuvis, situades en primer terme, vestides amb capes plenes de plecs, el gest que fan amb la mà per recollir-se la túnica o fins i tot el fet que la figura femenina porti el cap cobert— es troba reproduïda a la predel·la del retaule major d'Igualada, que és una obra documentada de Josep Sunyer i Raurell i Jacint Morató Soler (1718-1729) (AVELLÍ 2003, p. 158).

Sense cap dubte, la dada més interessant de la sèrie d'Espirà de Conflent és la utilització de les estampes basades en la primera sèrie de Nicolas Poussin dedicada als sants sagraments, que fou un encàrrec del col·leccionista i antiquari italià Cassiano dal Pozzo (*c.* 1583-1657). Tot i que el francès no deixava de ser un pintor molt vinculat al panorama artístic italià, Sunyer i Raurell és, ara per ara, l'escultor del seu temps que l'utilitzà amb més freqüència. Cap altre *imaginaire* del Principat —si més no, pel que se sap actualment— va resultar tan seduït pel mestre francoitalià. Josep Sunyer i Raurell se serví de les estampes realitzades a partir de l'obra de Poussin per resoldre els episodis de la guarició d'un invàlid a mans de sant Pere i sant Joan i de l'entrega de les claus a sant Pere al retaule major de Prada de Conflent (1697-1699). En la primera escena, pintada per Poussin el 1655 i gravada per Antoine Bonzonnet-Stella (1637-1682) el 1679 o més tard i també per Claudine Bonzonnet-Stella (1636-1697), l'escultor manresà es decantà per aprofitar l'escenari arquitectònic i el tema central i hi introduí algunes variacions subtils, com ara la substitució de sant Joan per sant Pere com a artífex del miracle. Per representar l'entrega de les claus a sant Pere, Sunyer i Raurell manllevà la pintura homònima del francès de la sèrie dels sants sagraments gravada per Jean Dughet (ROSENBERG 1994; WILDENSTEIN 1957; CORNUDELLA 1999, p. 22). Aquest últim diu que a partir del 1655 o poc més tard, el cunyat de Poussin, Jean Dughet, ja començava a editar estampes de traducció a partir dels originals pictòrics de Poussin. Els gravats *d'après* Poussin, publicats a París o a Roma, es multiplicaren ràpidament a finals dels anys cinquanta i al llarg dels seixanta del segle XVII. El 1666, un any després de la mort del pintor, Michel de Marolles ja podia registrar seixanta-tres gravats d'originals poussinians en el seu *Catalogue de Livres d'Estampes et de Figures en Taille Douce*.

Després, Sunyer i Raurell se'n tornaria a servir a Espirà de Conflent per resoldre un conjunt únic i ben singular: aquí, el manresà traslladà per primera vegada un cicle pictòric a un format de relleu. La naturalesa de l'encàrrec tampoc no ha de sorprendre tant si es té en compte el nombre elevat d'escultors qualificats que hi hagué a la Catalunya Nord durant la segona meitat del segle XVII i la primera meitat del XVIII —Llàtzer Tramulles el Vell, Lluís Generes, Jean-Jacques Melair, Lluís Ribera, Miquel Anglada, Jaume Pardines, Pere i Josep Navarre, el taller dels Negre, etc.—. Sens dubte, aquesta situació afavoria que la majoria de les empreses relacionades amb l'embelliment interior dels temples anessin a raure a les mans d'aquesta corporació. Els pintors, ja de per si menys nombrosos, omplien una bona part de la seva contractació pintant teles de gran format per als retaules, executant comandes de poca envergadura i caràcter efímer —com ara la pintura de banderes, escuts d'armes, etc.— i, sobretot, acceptant encàrrecs de policromia lligats a l'es-

cultura de fusta. Així doncs, en un territori seduït per la talla de fusta com ho fou el dels Comtats, Josep Sunyer i Raurell, segurament l'escultor més exigent entre els seus contemporanis nord-catalans, acabà traduint tot un cicle pictòric en fusta esculpida.

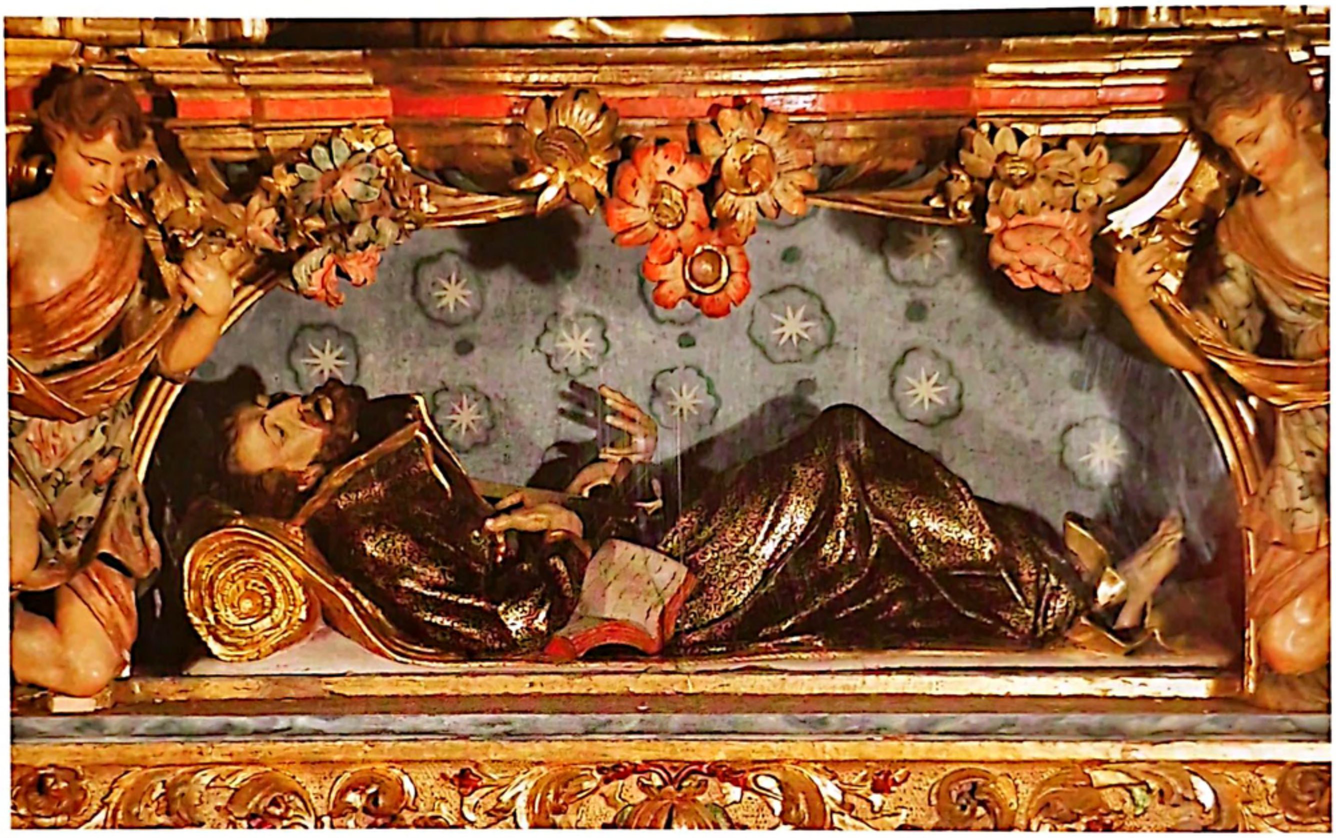
La solució de la sèrie sagramental d'Espirà és, amb relació als models d'estampa, gairebé literal, sobretot en els relleus apaïsats dels peus de l'església que representen els esposoris de la Verge i el baptisme de Jesucrist. L'escultor manresà hi ha reproduït tots els protagonistes i figurants amb els mateixos gestos i la mateixa disposició. L'única llicència s'observa en el *Baptisme de Jesucrist*, on el personatge poussinià de l'extrem esquerre de la composició s'ha convertit en un àngel adolescent, en la línia dels que Sunyer i Raurell esculpí al cambril de Font-romeu (*c.* 1718) o dels que hi ha muntats al retaule de la Puríssima Sang d'Espirà de Conflent mateix (*c.* 1705-1715).

Pel que fa a la resta dels sagraments —la penitència, l'entrega de les claus a sant Pere, la confirmació, l'extremunció i el Sant Sopar—, les composicions horitzontals del francès s'han convertit en taulons verticals que, tot i l'estretor de la fusta, mantenen el nombre i la disposició dels personatges. El canvi de format fa que les escenes classicistes del francès, resoltes amb equilibri i harmonia, de composició ponderada, amb els figurants justos i ambientades en una arquitectura monumental que evoca les grans construccions romanes, esdevinguin en els relleus de Sunyer i Raurell episodis atapeïts, amb personatges sobreposats. Malgrat la repetició de les estructures arquitectòniques, en algun episodi —per exemple, a l'*Extremunció* o al *Sant Sopar*— s'ha perdut el sentit colossal dels ordres clàssics.

Ara bé, no vull concloure aquest estudi sense remarcar l'interès de la sèrie amb relació als models d'estampa, i tampoc sense valorar l'ofici del mestre manresà. Potser no es podrà demostrar mai que darrere la utilització de les composicions de Poussin hi hagués algun eclesiàstic relacionat amb el priorat d'Espirà de Conflent. Ara per ara, m'inclino a pensar que va ser així perquè en altres obres de Santa Maria el detector de gravats evoca el coneixement d'una cultura gràfica moderna i original. És el cas, per exemple, del relleu apaïsat de la *Matança dels sants Innocents*, atribuït al mestre de Marquixanes i resolt a partir de la pintura homònima de Rubens gravada per Pontius, o de l'episodi de la *Fugida d'Egipte* del retaule de la Sagrada Família, atribuït al mestre de Marquixanes i executat a partir d'una composició de Jordaens. Josep Sunyer i Raurell, que manipulava gravats tan dispars com ara els de Cornelis Cort i Johan Sadeler combinats amb els produïts a partir d'obres de François Duquesnoy, Federico Barocci, Pietro da Cortona, Annibale Carracci, etc., hi afegí el repertori de Nicolas Poussin, que al llarg de la seva trajectòria professional li serví com a mínim per resoldre també els relleus dels retaules majors de Prada de Conflent (1697-1699) i de Santa Maria d'Igualada (1718-1729).

Deixant de banda els models executats a partir de l'obra de Poussin, moltes de les figures que veiem en la sèrie sagramental remeten inequívocament a l'ofici de Josep Sunyer i Raurell. Fixem-nos en els dos contraents dels *Esposoris de la Verge*, en el perfil angulós del rostre de sant Josep, en els nassos aquilins, en els plecs que omplen les vestidures de Jesucrist a l'*Entrega de les claus a sant Pere* i en les moltes traduccions encertades que l'escultor manresà va saber llegir i interpretar d'acord amb l'estil del francès. Els relleus d'Espirà de Conflent marquen un punt àlgid pel que fa a la qualitat del catàleg de l'artífex manresà i inclouen detalls certament brillants, com el plafó que ara s'exposa, el *Baptisme de Jesucrist*, el grup de sant Pere i Jesucrist en l'*Entrega de les claus a l'apòstol*, la mare que acompanya la seva filla en la *Confirmació*, etc.

Teresa Avellí Casademont



Centre de conservation restauration, Conseil Général des Pyrénées-Orientales

Sant Francesc Xavier

c. 1710-1715 (escultura) 1734 (daurat)

Retaule de sant Francesc Xavier de l'església parroquial de la Tor de Querol

Atribuït a Josep Sunyer i Raurell, escultor
(Manresa, *c.* 1673-1751),
Atribuït a Fèlix Escribà, daurador
(documentat entre el 1714 i el 1730)

Fusta daurada i policromada
30 x 100 x 30 cm
Església parroquial de la Tor de Querol

TOLLON 1972, p. 82; AVELLÍ 2003, p. 94-95

Talla de fusta de dimensions inferiors al natural que representa sant Francesc Xavier jacent, en l'episodi de l'agonia o la mort. Forma part d'un retaule de la mateixa dedicació que es troba instal·lat als peus de la nau central de l'església parroquial de la Tor de Querol, a la Cerdanya francesa. És un conjunt ben interessant perquè, llevat del coronament, s'ha conservat d'acord amb el seus elements originals —inclòs l'altar, decorat amb un treball molt fi de daurat i platejat—. De fet, és possible que el retaule ocupés una capella lateral dedicada al sant jesuïta i que en el moment del trasllat s'hagués reformat el coronament per adaptar-lo a l'espai actual. La recent restauració encarregada pel CDCROA a mossèn Bedani i la comparació amb altres obres de la mateixa època fa pensar que el coronament original podria haver estat un medalló amb el bust del Pare Etern — tal com es pot veure, per exemple, al retaule major de Bula d'Amunt (BEDANI 2003)—.

El retaule respon a una estructura de predel·la, cos únic i coronament amb carrer central i guardapols. La traça remet a una forma d'arc de triomf en què l'escultura exempta ocupa el tram central. El bancal és una caixa de fusta oberta frontalment que allotja l'escultura jacent de sant Francesc Xavier, vetllada per dos àngels agenollats de factura molt acurada. Als trams laterals, el bancal recula un pla i està decorat amb dos medallons ovals pintats directament sobre la fusta —l'un mostra sant Roc, mentre que l'altre ha desaparegut—. La fornícula principal acull la talla exempta de sant Francesc Xavier. Aquesta estructura va ser concebuda a partir d'un ordre combinat de pilastra i columna de fust llis decorada amb garlandes de flors que sosté un entaulament de fris i cornisa sobre el qual se situa un arc de mig punt coronat per motius geomètrics. Els extrems del carrer central són dos plafons rectangulars decorats amb motius vegetals que emmarquen pintures de sant Francesc Xavier i sant Jaume, fetes directament sobre la fusta. Per sobre de l'entaulament hi ha dos medallons circulars decorats amb una orla floral, l'un amb l'emblema «IHS» i la inscripció «dorat», i l'altre amb la data del 1734 i l'emblema de Maria.

L'església parroquial de la Tor de Querol compta, entre el seu mobiliari més interessant, el retaule major i el retaule de sant Francesc Xavier. Tots dos van ser atribuïts a Josep Sunyer i Raurell per Tollon (TOLLON 1972, p. 82): «Enfin l'église de La Tour de Carol reçut deux œuvres comptant parmi ses dernières productions: le retable du maître-autel installé en 1717 et celui de saint François Xavier». En canvi, no s'ha localitzat cap document relacionat amb el retaule de sant Francesc Xavier, potser perquè el contracte es transcrigué al llibre de la confraria. No obstant això, l'atribució estilística a Josep Sunyer i Raurell és perfectament coherent i, a més, es correspon des del punt de vista cronològic amb l'activitat professional desplegada per l'escultor en aquestes contrades.

Josep Sunyer i Raurell instal·là el domicili familiar i el taller a Prada de Conflent a finals del 1696. Durant una vintena d'anys va treballar per a les parròquies del Conflent, el Vallespir, el Rosselló i la Cerdanya. Sabem que la seva arribada a la Catalunya Nord es produí per Puigcerdà cap al 1692, quan s'hi traslladà per acabar el retaule de Nostra Senyora de la Sagristia de l'església parroquial, que havia quedat inacabat arran de la mort del seu cunyat Francesc Ferriol

Retaule de sant Francesc Xavier de l'església parroquial de la Tor de Querol. Fotografia CDCROA.

(BOSCH 1990, p. 83). Després vingué l'encàrrec del retaule major de Prada de Conflent (1696). L'activitat intensa i continuada d'aquest obrador fa difícil precisar la datació de cadascuna de les obres quan no hi ha un document concret que s'hi refereixi. De tota manera, sóc del parer que Sunyer i Raurell va treballar a la Cerdanya durant dos intervals cronològics, sense desatendre en cap moment els compromisos procedents d'altres regions de la Catalunya Nord. El primer s'ha de situar, aproximadament, entre el 1701 i el 1707, quan bastí els retaules majors de Llívia i del santuari de Font-romeu, i el segon entre els anys 1711 i 1718, quan realitzà diverses obres per l'església parroquial de Puigcerdà —els retaules laterals de sant Eloi i de sant Sebastià, el sagrari de l'altar major i la decoració del presbiteri—, la reforma del retaule major de sant Martí d'Ur, el retaule major de sant Antoni de Ro, els dos altars de la Tor de Querol i la decoració del cambril del santuari de Font-romeu (AVELLÍ 2003).

Aquesta etapa professional es caracteritzà, majoritàriament, per l'execució de diversos encàrrecs consistents a reformar estructures preexistents —a Sant Martí d'Ur, per exemple, les taules pintades del ceretà Antoni Peitavi es muntaren en una retícula de fusta amb guardapols, acompanyades d'un trio de talles barroques (sant Martí, sant Francesc Xavier i sant Isidre)— o bé per la realització de retaules laterals de petites dimensions i de disseny arquitectònic modest, com ara el retaule de sant Antoni de Ro, el retaule de l'Anunciació procedent de la capella del mas Girvès (avui conservat al Palau dels Reis de Mallorca de Perpinyà) o el retaule de sant Francesc Xavier de la Tor de Querol. Deixant de banda que les traces d'aquests conjunts deixen poc marge a l'historiador de l'art en l'afany d'estudiar noves retícules i nous models constructius, resulten ben il·lustratives d'una tendència generalitzada en els obradors d'escultura catalans dels segles XVII i XVIII i molt característica del taller sunyerià: em refereixo a la capacitat d'adaptar, disminuir, ampliar o modificar un esquema que havia de servir per a advocacions tan diverses com la del Roser, la de la Puríssima Sang, la d'un sant titular o la del Santíssim Sagrament. Aquest esquema, basat en un arc de triomf perforat amb la fornícula central i un entaulament regulador que delimita

cossos i carrers per encabir escultura exempta i relleus historiats, es pot resseguir en el retaule de la Verge del Roser de Vinçà i en el major de sant Antoni de Ro —si parlem d'obres de dimensions mitjanes—, així com en els majors de Prada de Conflent i de Cotlliure —si ens referim a conjunts més ambiciosos—.

El retaule de sant Francesc Xavier de la Tor de Querol no ofereix cap dada que contradigui l'atribució a Sunyer i Raurell. Ja he fet esment de la retícula arquitectònica, a la qual podem afegir les columnes d'ordre compost i de fust llis amb garlandes de flors entorcillades — reproduïdes al primer cos del retaule major de la Tor de Querol, en el de sant Antoni de Pàdua de Marquixanes i en el de sant Joan Baptista de Prada de Conflent, per esmentar només alguns exemples del mestre—. Els únics elements de distorsió són els taulons pintats que representen sant Roc, sant Jaume i sant Francesc Xavier —potser són més antics que el moble del retaule i, en tot cas, s'han de considerar obra d'un pintor adotzenat, local i poc destre— i la solució del coronament, que, com posà de manifest l'acurada restauració a què fou sotmès el conjunt, es compongué a partir d'elements reaprofitats. La talla, en canvi, evoca novament el taller sunyerià. Si ens fixem en el sant Francesc Xavier que presideix dempeus la fornícula principal, observarem que és una versió a escala del sant jesuïta que hi ha a la parròquia d'Ur: la mateixa composició —per bé que invertida—, les mateixes fisonomies, els trets facials angulosos, els pòmuls ossuts, el nas aquilí, la barba curta i arrissada, la mirada dirigida cap al crucifix, la mateixa expressivitat i gesticulació dels braços, el tractament arremolinat dels plecs de l'estola i del vestit, etc. Fins i tot hi ha elements més de detall —com ara la decoració del nimbe, el coll triangular de l'estola i els punys del vestit cordats amb botons— que retrobem en el sant Francesc Xavier del retaule major de Ro, el qual potser s'ha d'adscriure al taller sunyerià, donat el caràcter més superflu i apressat de tot el conjunt. És interessant notar com Josep Sunyer i Raurell dissenya unes escultures sense balmar que es regiren, com si fossin espirals, i que tenen un moviment vigorós i enèrgic.

En altres ocasions ja he assenyalat que la força anatòmica i el moviment agitat de les vestidures es pot apreciar a l'apostolat dels retaules majors de Prada de Conflent i de Cotlliure, a les Verges dels Àngels de Prada de Conflent, de Cotlliure i de Llívia, al sant Sadurní de Bula d'Amunt, al sant Martí de Jóc, als doctors de Font-romeu, etc. Tots ells estan en sintonia amb la cultura del barroc romà, amb l'esperit enèrgic i exaltat de les obres mestres de Gian Lorenzo Bernini, de François Duquesnoy, d'Alessandro Algardi, etc. No serà sobrer que recordi aquí el manlleu del model d'estampa del sant Andreu de Sant Pere del Vaticà per resoldre la composició del sant Andreu dels retaules majors de Prada de Conflent i de Cotlliure.

Aquest esperit abrandat i extàtic es pot observar també en el sant Francesc Xavier jacent. L'apòstol de les Índies jau mort amb una calavera entre les mans. L'expressió del rostre és gairebé la d'un cadàver, i el cos es replega en un gest de dolor anguniós. Assistim a un instant de crispació, a un moment àlgid d'agonia que serà succeït, inevitablement, per la mort. És una de les peces més originals que l'escultor manresà va tallar als Comtats i també una de les de més fervor religiós, un fervor que s'explicita en el rostre, en la tensió muscular i en la composició contreta de l'anatomia. No cal dir que la mort anguniosa del missioner contrasta amb la delicadesa de la parella d'àngels agenollats. Com ja era habitual en els models sunyerians, el sant Francesc Xavier jacent degué tenir repercussions en altres parròquies dels Comtats; ara, però, només puc fer esment del sant Francesc Xavier jacent procedent d'un fons privat de la Cerdanya que guarda el Centre d'Art Sagrat d'Illa de Tet. No conec altres escultures jacents de Josep Sunyer i Raurell ni a la Catalunya Nord ni al Principat —llevat del cos moribund del canonge Francesc Mulet (*c.* 1718), tallat en pedra per a la Seu de Manresa—. Ara bé, no ens ha de sorprendre que Sunyer i Raurell arribi a aquests nivells tan exagerats d'expressió de la mort i de l'agonia.

Al Principat, aquesta iconografia l'havia inaugurada, en certa manera, un escultor del tombant de segle, segurament un dels millor especialistes: em refereixo a Andreu Sala (*c.* 1627-1700), que durant els anys vuitanta del segle XVII ja havia esculpit el sant Francesc Xavier de la catedral de Barcelona (1687), el sant Ignasi de la capella del Crist de l'Empara del claustre de la mateixa seu, el sant Aleix de

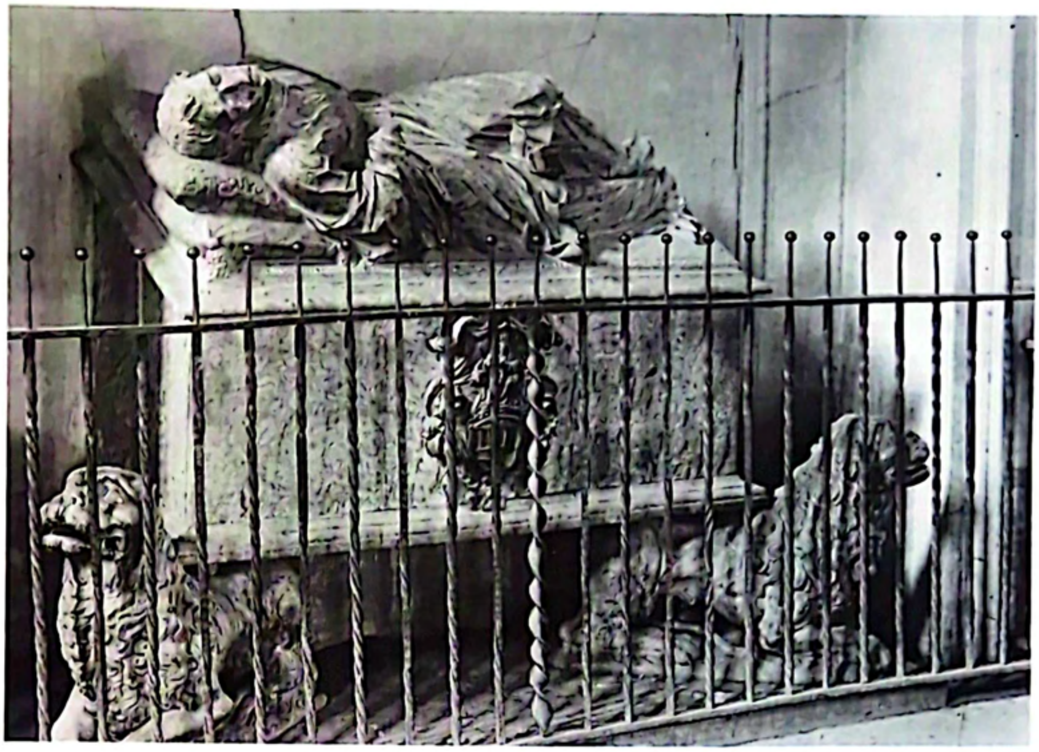
Santa Maria del Mar (1685), desaparegut el 1936, i el sant Ignasi jacent també de la basílica de Santa Maria del Mar, igualment perdut el 1936. La llista d'escultors catalans seduïts pels episodis d'èxtasi es pot ampliar amb les personalitats de Pau Costa (1673-1726), que disposà un sant Francesc Xavier jacent a la predel·la del retaule de la Immaculada Concepció de la catedral de Girona (1710), o de Lluís Bonifaci el Vell († 1697), de qui Francesc Miralpeix estudia el sant Francesc Xavier jacent de la predel·la del retaule homònim de la parròquia de Valls, esculpit en relleu (1693). Ja avançat el segle XVIII la iconografia d'un sant en èxtasi tingué, com a mínim, dos nous episodis que coneixem: el sant Aleix jacent destinat a la capella de Sant Aleix de Valls (1769), obra de Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786), i el sant Francesc Xavier jacent (1775) de l'església de la Pietat de Vic, executat per Antoni Real i Vernís (1728-1797).

Vull afegir que l'interès pels sants visionaris es propagà sobretot a partir de la canonització, l'any 1623, de sant Isidre, sant Francesc Xavier, sant Ignasi de Loiola i santa Teresa d'Àvila, i que ja entrat el segle XVIII donà lloc a cicles tan interessants com els nou relleus d'alabastre amb episodis de la vida de sant Ignasi que es conserven a la Santa Cova de Manresa (*c.* 1720), obrats també per Josep Sunyer i Raurell; paral·lelament, aquests temes s'estenien també a la pintura amb obres com les de Joan Casanoves —n'és un exemple l'*Èxtasi de sant Ignasi de Loiola* de la capella dels Sants Iu i Honorat de la catedral de Girona (*c.* 1729-1731)—.

Joan Bosch va assenyalar que per compondre el jacent del sepulcre del canonge Mulet, Sunyer i Raurell havia seguit el model del sepulcre de la beata Ludovica Albertoni, conservat a la capella Altieri de San Francesco a Ripa, a Roma (1671-1674) (BOSCH 1990, p. 151-152). El cas és que d'aquesta obra no en coneixem el gravat que explicaria la font d'inspiració del repertori de figures jacents dels mestres catalans i que, més concretament, justificaria les similituds de composició i de gestualitat de la peça amb la talla del canonge Mulet i amb el sant Francesc Xavier de la Tor de Querol. El cert és que a la Roma del segle XVII hi hagué una tradició continuada pel que fa a la representació de figures jacents, des de l'exquisida santa Cecília (1600) de Stefano Maderno, passant per la beata Ludovica Albertoni (1671-1674) de Gian Lorenzo Bernini i la santa Anastàsia (*c.* 1685) de Francesco Aprile, fins al sant Estanislau de Kostka del francès Pierre Legros el Jove (1702-1703) —aquest sí, gravat per Jean-Charles Allet (1703) i per Carlo Grandi (1733) a partir d'un dibuix de Giuseppe Chiccheri—. Ara per ara, el principal problema rau a desvelar quin fou el tràmit que permeté que aquest ideari figuratiu arribés fins a casa nostra.

Finalment, voldria concloure aquest estudi aturant-me en un procediment tècnic relacionat amb l'aspecte final de l'obra: la policromia. D'entrada, la restauració del conjunt i l'anàlisi estilística posen de manifest que el mestre que decorà els taulons no és el mateix que policromà el retaule —si es tractés del mateix, seria infinitament millor daurador que pintor—. D'acord amb aquest criteri i amb la certesa documental que Fèlix Escribà, gendre de Josep Sunyer i Raurell, visqué a Prada de Conflent com a mínim fins al 1755, quan dictà testament, sóc del parer que va ser aquest daurador, oriünd de Perpinyà, qui acolorí el retaule de sant Francesc Xavier de la Tor de Querol.

Fèlix Escribà devia ser nebot de Joan Escribà (documentat entre el 1670 i el 1710), un dels pintors i dauradors més prestigiosos de les darreries del segle XVII als Comtats. El 1713 només apareixia qualificat com a jove daurador de Perpinyà; al desembre del mateix any, però, va realitzar la mestria i fou admès al Col·legi de Sant Lluc. Poc després contragué matrimoni amb Teresa Sunyer i Fontanelles (16 d'abril del 1714) i s'instal·là a Prada de Conflent. A partir d'aquest moment, la seva situació professional a la regió nord-catalana s'enfortí. Fèlix Escribà es mantingué estretament vinculat al taller de Sunyer i Raurell. Va ser una col·laboració que afavorí, sobretot, els interessos laborals de l'escultor: d'una banda, el manresà va poder comptar amb un representant dels seus interessos al departament dels Pirineus Orientals —fins i tot el nomenà procurador perquè s'ocupés de la difícil tasca de cobrar els deutes pendents i reclamar els pagaments que encara li devien les parròquies de Prada de Conflent, Illa de Tet, la Real, els Masos i Jóc—; de l'altra, Josep Sunyer i Raurell establí així un vincle familiar ben sòlid amb els Escribà, un dels tallers més actius a la Catalunya Nord, avalat per Joan Escribà, que havia



Sepulcre del canonge Mulet. Santa Maria de Manresa. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

sigut un reconegut pintor i rector del Col·legi de Sant Lluc. Per a Sunyer i Raurell era una aliança beneficiosa que, a més, garantia un acabament de qualitat a les seves obres. La policromia no va ser mai un element secundari en els retaules que ell obrava, ben al contrari. Coincidint amb l'admissió al Col·legi de Sant Lluc podem documentar els primers encàrrecs que va executar Escribà: la policromia del retaule del Roser de Vinçà, realitzat pel seu sogre (*c.* 1705-1707), per la qual rebé pagaments entre el 1713 i el 1718; el daurat de les grades del retaule del Santíssim Sagrament de Vinçà (1714-1715), i la policromia de la creu major de Casafabre (1718). El mateix 1718 rebé pagaments per haver daurat els objectes de fusta amb què el seu sogre havia decorat el presbiteri de la parròquia de Puigcerdà. Entre el 1718 i el 1721 treballà a la parròquia de Ribesaltes, concretament per a la confraria de la Puríssima Sang: primer daurà els quatre marcs dels quadres amb episodis de la Passió de Crist (1718), obra d'Antoni Guerra el Jove, i després daurà el retaule de la capella (1719-1721), fabricat pel manresà Miquel Anglada. El 1722 va contractar la policromia del retaule de sant Galderic de Prada de Conflent, també esculpit per Josep Sunyer i Raurell (entorn del 1700). Entre el 1723 i el 1724 sabem que va treballar a Cameles (LUGAND 2004, p. 485-488; LUGAND 2006, p. 205). Finalment, durant els anys trenta del segle XVIII s'ocupà de daurar el cambril de l'ermita de Font-romeu, obra escultòrica de Josep Sunyer i Raurell, a pocs quilòmetres de la Tor de Querol (ROUS 1890, p. 124).

Doncs bé, l'enumeració de totes aquestes intervencions posa en relleu que Fèlix Escribà fou el responsable d'una part destacada de les fàbriques bastides per Sunyer i Raurell —potser força més de les que fins ara li hem pogut documentar—. El vestit de sant Francesc Xavier jacent va ser policromat amb una sanefa daurada que retrobem a les robes dels Pares Eterns de Jóc i de Font-romeu. Deixant de banda el fet que es pugui tractar d'una coincidència estilística, el traç afinat i precís de la caracterització cromàtica dels àngels agenollats posa de manifest que Sunyer i Raurell va confiar l'acabat d'aquesta obra a un daurador qualificat i de confiança; devia tractar-se de Fèlix Escribà.

Teresa Avellí Casademont

Traça del retaule major de la Basílica de Santa Maria d'Igualada

1704

Fotografia MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
Calveras/Mérida/Sagristà

Sant Roc

1718-1729 (escultura) 1787-1793 (daurat)
Retaule major de la Basílica de Santa Maria d'Igualada

CRBMC. Aymerich/Díaz

Atribuïda a Jacint Morató Soler
(Vic, 1683 – Solsona, 1736)

(Traça del retaule major de la Basílica
de Santa Maria d'Igualada)
Dibuix a tinta i aiguada sobre pergamí
150,5 x 80 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya
(MNAC/GDG 208001D)

MARTINELL 1929, p. 8, 17; MARTINELL 1961, vol. II, p. 75; SUBIRANA 1983c, cat. núm. 88; BASSEGODA 1989, p. 192

Atribuït a Josep Sunyer i Raurell, escultor
(Manresa, *c.* 1673 – 1751)
Benet Tiana, Esteve Carreres, Joan Carreres, Antoni Icart, Joan Jutglà, dauradors i policromadors

(Sant Roc)
Fusta daurada i policromada
231 x 110,5 x 77 cm
(Gos 62,5 x 23 x 55 cm)
Basílica de Santa Maria d'Igualada

MARTINELL 1929; MARTINELL VIII-1929; COLOMER 1932, p. 1-6; CASTELLÀ 1945, p. 9-12; MARTINELL 1949, p. 9-21; MARTINELL 1952; MARTINELL 1954; MARTINELL 1961

Com s'havia fet en moltes altres ciutats catalanes, a principis del segle XVIII els igualadins resolgueren endegar un seguit de construccions orientades a dignificar l'aspecte interior del seu temple parroquial, construït per Pere Blai, Rafel Plansó i Pau Ginestar (1601-1627). L'església, per bé que beneïda, no s'acabà completament fins a les darreries del segle XVII i encara a principis del següent s'hi feren un seguit de noves intervencions. Així, l'any 1701 es decidí bastir una sumptuosa capella per a la venerada imatge del Sant Crist i per al Santíssim Sagrament. L'inici de les obres, que ocuparen una secció del cementiri que hi havia al costat de l'església i una part de la via pública, data del març del 1702. La capella, no obstant això, no es va beneir fins al 1733, ja que la guerra de Successió suposà la interrupció i l'endarreriment del projecte (MARTINELL 1929, p. 15).

De manera gairebé simultània, la universitat va engegar la contractació del retaule major (1704), que va recaure en dos escultors catalans: el manresà Josep Sunyer i Raurell (*c.* 1673-1751) i el vigatà Jacint Morató Soler (1683-1736). Les dues peces que estudiem són el testimoni de dues etapes diferents en el procés de realització d'aquesta empresa. La primera té a veure amb un dels tràmits inicials que havien de resoldre els mestres; just abans de començar l'obra o a l'hora de contractar-la, estaven obligats a presentar una traça que plasmés les seves intencions. La primera traça del retaule major d'Igualada es conserva al Gabinet de Dibuixos i Estampes del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Va ser rescatada del comerç d'antiguitats per Cèsar Martinell, que la va incorporar a la seva col·lecció —segons Bonaventura Bassegoda, la col·lecció més divulgada, la que ofereix peces de més qualitat, la més variada i, alhora, la més difícil d'estudiar, atesa la pluralitat de procedències de les obres (BASSEGODA 1989, p. 188)—. És un dibuix a tinta i aiguada sobre pergamí que mesura 150 cm d'alt per 80 d'ample, i que des de sempre s'ha relacionat amb el retaule major d'Igualada i amb els dos escultors abans esmentats perquè porta la inscripció següent: «Jo Joseph Baro Secretari dels Srs. Regidors firmo per dits Señors. Joseph Sunyer y Jasinto Morato»; a més, porta la data de 1704 escrita al primer graó de l'altar (BASSEGODA 1989, p. 192).

En el projecte del pergamí, el retaule es componia de sòcol, predel·la, dos cossos i àtic, i s'organitzava verticalment a partir de tres carrers i guardapols. Als trams laterals, el sòcol s'ordenava mitjançant les portes que donaven accés al rerealtar, mentre que al mig hi havia la mesa d'altar amb les grades i el sagrari. La predel·la feia la funció de pedestal per a les columnes del primer cos, mentre que als carrers laterals s'havien reservat dos espais ovals per encabir-hi episodis en relleu de la vida de la Verge. El cos central del retaule es componia de tres carrers, separats per columnes salomòniques, amb fornícules apetxinades que acollien la Immaculada, sant Joaquim i santa Anna, col·locats sobre pedestals. Damunt del paper destacava, sobretot, la utilització de la columna salomònica com a ordre rector del conjunt i la grandària de la fornícula central coberta amb

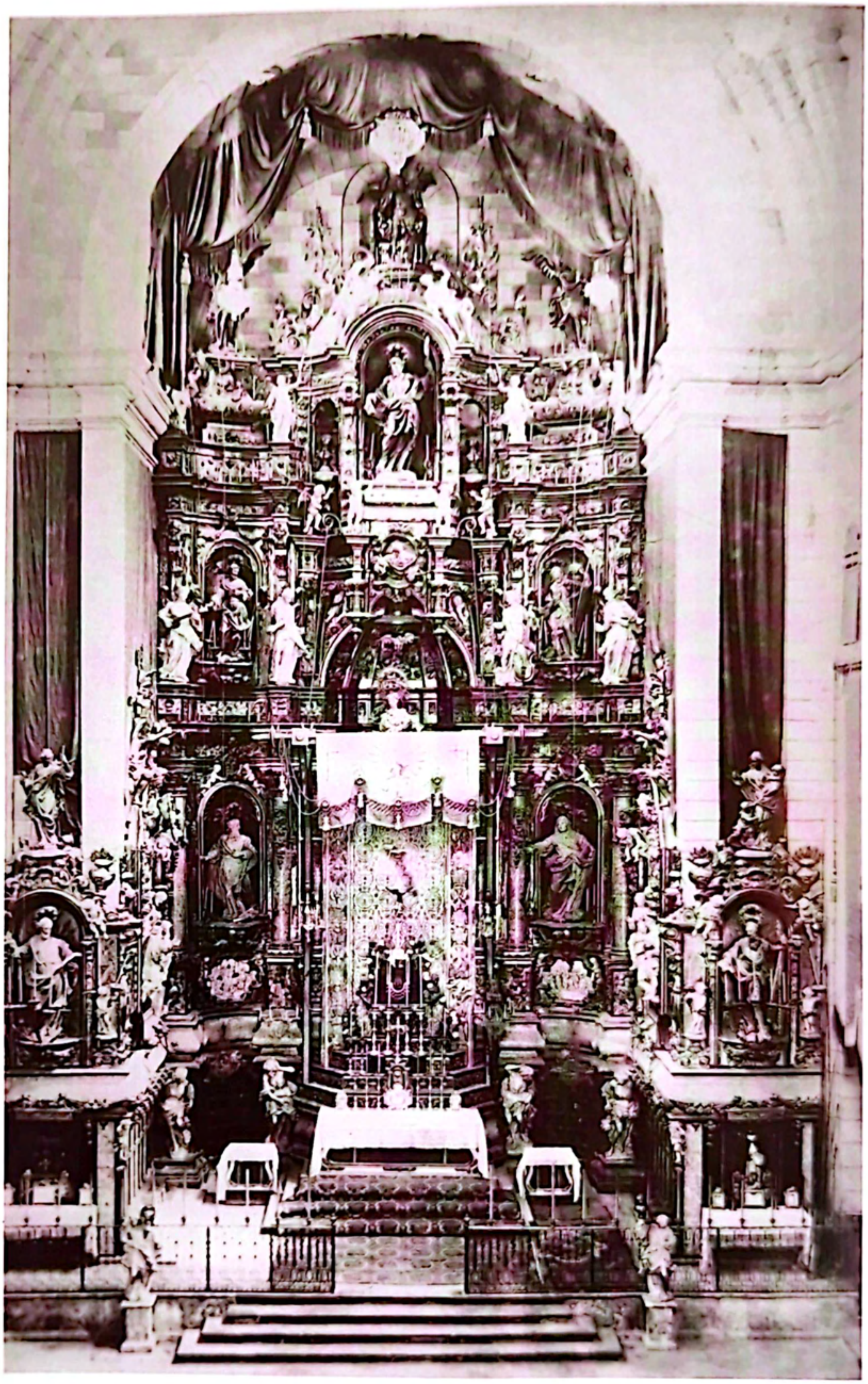
un cupulí acabat en culdellànties que envaïa tot el segon cos. En el projecte final es mantingueren els criteris estructurals que atorgaven preeminència al nínxol central però es varià l'ordre arquitectònic, reconvertint-lo en columnes de fust llis i capitell compost. Segons aquesta traça, el segon cos quedava limitat als carrers laterals, amb fornícules cobertes per dossers cupulats que allotjarien sant Faust i sant Roc; ben bé a les arestes del conjunt s'hi preveia estintolar-hi dos àngels músics adolescents que toquessin una arpa i un contrabaix. La pantalla havia de culminar amb un àtic en què l'arquitectura es limitaria al carrer central, presidit per una fornícula amb entaulament als extrems que allotjaria sant Bartomeu. La resta havien de ser detalls escultòrics de repertori figuratiu, geomètric i vegetal, com ara els *putti* de les arestes o els que cavalcaven sobre la cornisa de l'àtic, les volutes que a tall de guardapols flanquejaven el nínxol de sant Bartomeu, o l'assortiment fantasiós de motius vegetals i animals que omplien els gerros situats als laterals de la cimera. Aquest desplegament d'escultura i de motius ornamentals quedava completat a l'andana central amb sant Tomàs d'Aquino sobre un pedestal.

Fins ara aquesta traça no havia estat mai objecte d'estudi, tot i haver-se publicat diverses vegades i haver estat inclosa en l'inventari de traces conservades de la retaulística catalana d'època moderna que Bonaventura Bassegoda redactà l'any 1987. Precisament en aquest estudi l'autor ja posava en relleu l'interès d'aquests dibuixos i assenyalava que es podien llegir a manera d'exercicis de disseny o bé, citant les seves paraules, com «un instrument privilegiat per a entendre l'evolució formal i tipològica dels retaules com a estructures, i perquè són, sobretot, una de les poques vies d'apropament crític a la cultura gràfica dels nostres artistes-artesans. Mitjançant les traces podem conèixer la seva habilitat en l'ús de la ploma i de l'aiguada, la seva comprensió de la sintaxi de l'ordre clàssic, el seu grau d'informació sobre les tècniques de la perspectiva, o la seva capacitat per a la representació de la figura, entre d'altres qüestions» (BASSEGODA 1989, p. 188).

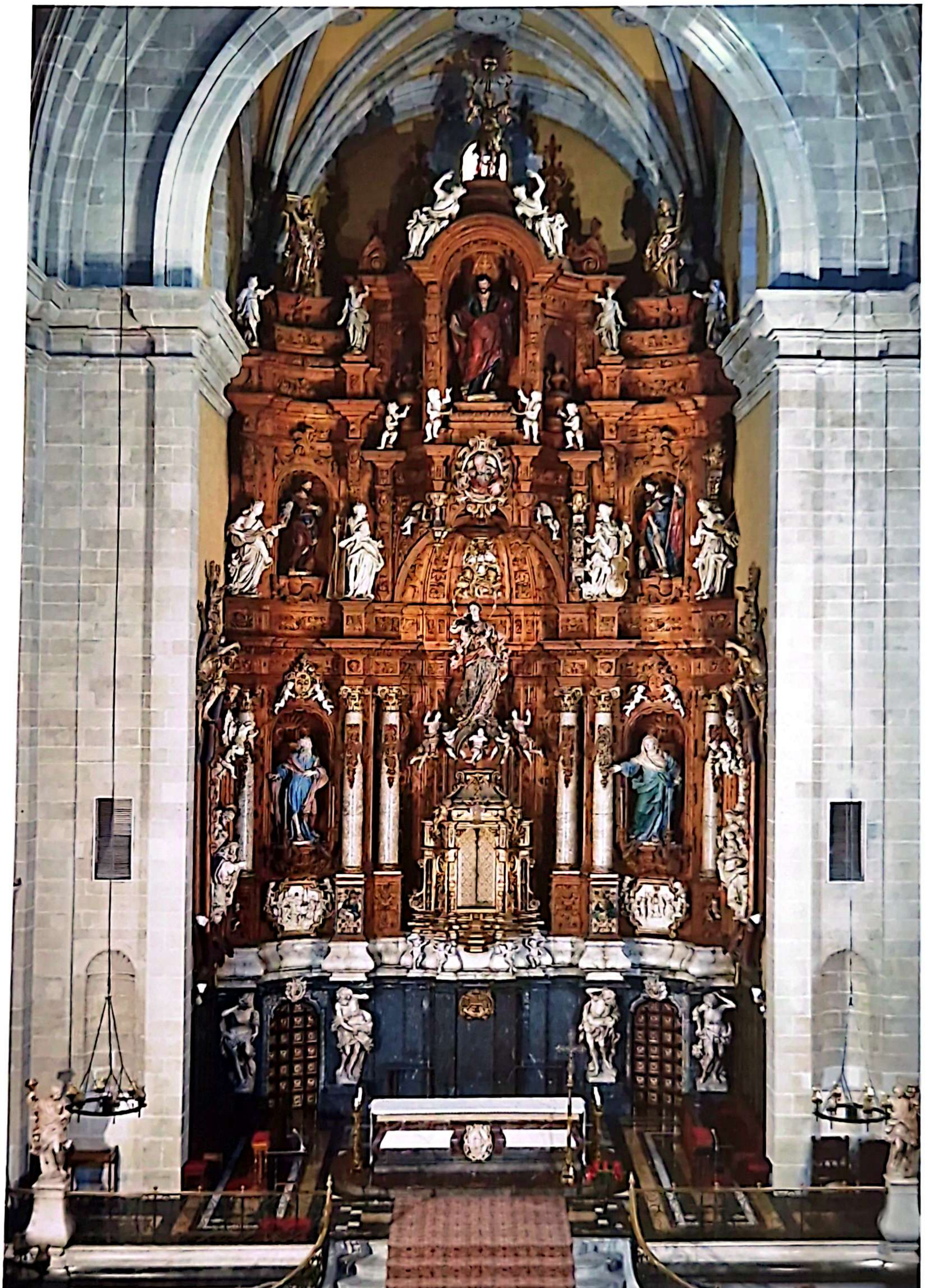
Més enllà d'aquest tipus de valoracions de caire general, la traça que ens ocupa conté un repertori de petits dibuixos —de relleus, d'escultures, d'elements arquitectònics i decoratius, etc.— que acredita la inventiva i l'enginy del seu artífex. Una mirada atenta sobre moltes de les traces reunides per Bassegoda evidencia justament que, més enllà d'exercir l'ofici d'escultor, alguns dels mestres catalans de més anomenada també eren grans dibuixants, des d'Agustí Pujol II, de qui *Alba daurada* exposa una traça d'un retaule de la Verge del Roser, fins a Sunyer, Morató o Pere Costa —l'atzar ha volgut que en conservem un nombre considerable de traces, algunes de qualitat excel·lent, com la que dibuixà per a la reforma del presbiteri de la catedral de Girona (1752) (TRIADÓ 1984, p. 180; BASSEGODA 1986, p. 276), o les dels altars de Sant Felip Neri i Santa Marta (1756) de Barcelona (DORICO 1997, p. 135, 139) i de Santa Coloma de Queralt (*c.* 1745) (CANALDA 2001, p. 294)—. No obstant això, també hem de tenir present que, a vegades, els dissenys per als retaules els subministraven artífexs especialment dedicats a traçar projectes d'escultura i d'arquitectura. Per exemple, fra Josep de la Concepció, conegut com el Tracista, dissenyà el retaule de la Immaculada Concepció de la seu de Tarragona (*c.* 1674), i fra Jaume Ribot fou l'autor de la traça del retaule major de la Selva del Camp (1703), que traduí en fusta Llàtzer Tramulles el Jove.

La qualitat de la traça del retaule major d'Igualada és perceptible a primera vista, tant pel que fa a la solució de conjunt com pel que afecta les escultures i els relleus. Destaca, sobretot, la presència de l'arquitectura com a element ordenador i l'alternança de plans còncaus i convexos en el primer cos del retaule, en l'entaulament corregut que enllaça l'aparatosa cúpula central amb els dossers de les fornícules laterals del segon pis i en la solució del nínxol de sant Bartomeu. La pantalla sencera s'ha resolt gairebé com si fos una superfície ondulada.

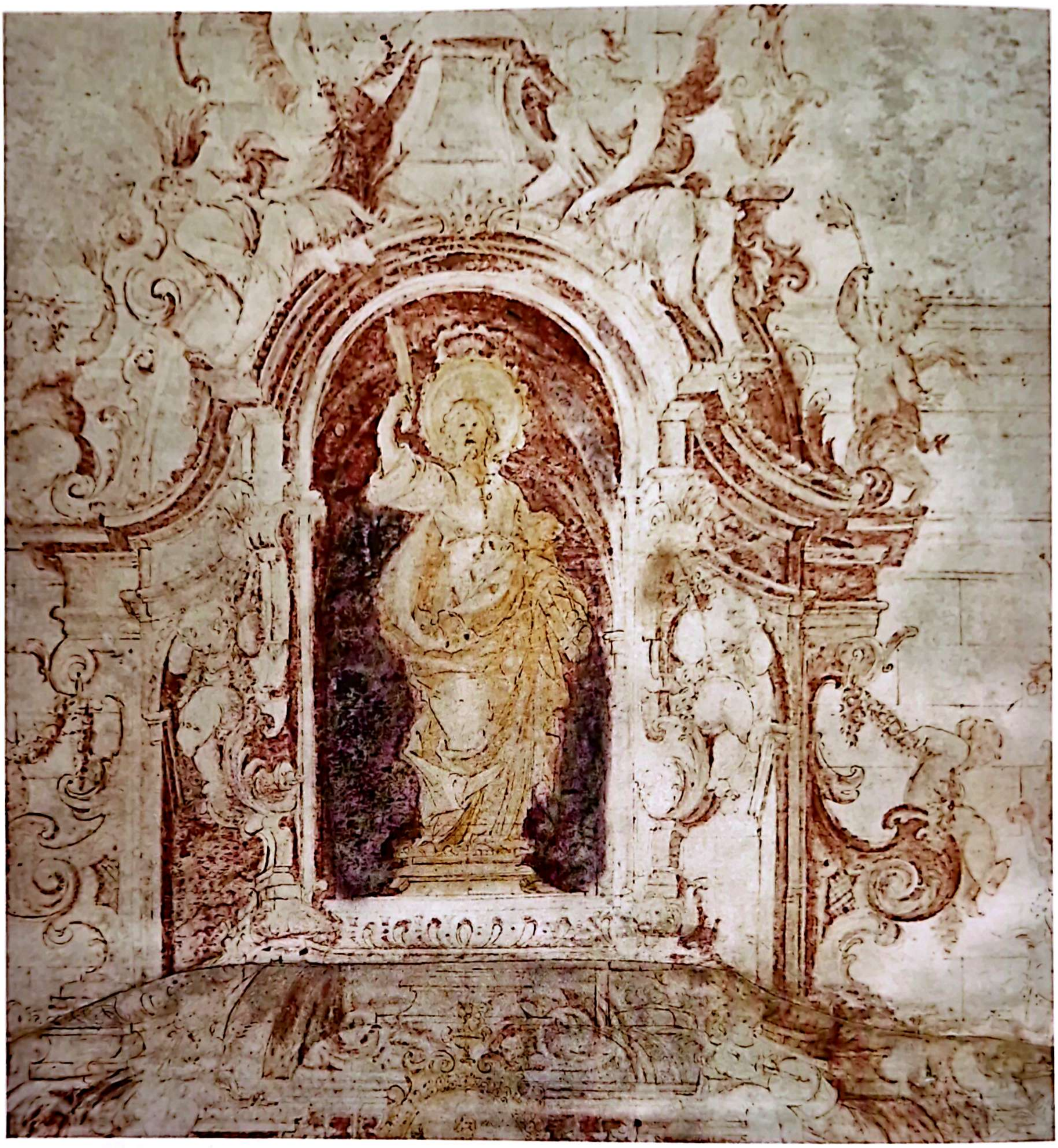
Cèsar Martinell va relacionar la traça del retaule amb la gramàtica del que ell considerava barroc salomònic (MARTINELL 1954, p. 8). Després d'atribuir-la a Jacint Morató, en va remarcar les columnes de fust enroscat, la major importància concedida a l'andana central, així com la perforació de la fornícula de la titular amb un òcul perquè la llum de l'exterior il·luminés l'Esperit Sant i la Immaculada. Per l'historiador, aquest recurs lumínic així com les



Retaule major de Santa Maria d'Igualada, durant la Guerra Civil. Fotografia Arxiu Comarcal de l'Anoia.



Retaule major de Santa Maria d'Igualada. Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.



MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya). Barcelona

mènsules cargolades que sostenen les columnes del cos principal «són exponent dels ideals artístics de llavors, que van quedar bruscament interromputs per la guerra de Successió» (MARTINELL 1961, p. 75). Si comparem la traça d'Igualada amb algun altre disseny contemporani, com ara el del retaule major de la Selva del Camp (1703), o amb alguns retaules bastits en la mateixa època —per exemple, el de la Immaculada Concepció que Llàtzer Tramulles el Jove construí per a la catedral de Perpinyà (*c.* 1700), o el major de Font-romeu, que el soci de Morató, Sunyer i Raurell, esculpí el mateix any 1704—, observarem una concepció ben diferent de les estructures. En la traça del retaule major d'Igualada s'ha abandonat l'esquelet pla i reticular que ordenava el conjunt en cossos i carrers i que caracteritzava els retaules esculpits durant la segona meitat del siscents. En canvi, s'ha optat per projectar una successió de plans còncaus i convexos, que avancen i reculen en funció de si es tracta de columnes o fornícules, i que atorguen un ritme més mogut i replegat al conjunt. El caràcter més innovador prové de la unitat amb què es resol tot el moble i de la monumentalitat de la fornícula principal, coberta amb dosser cupulat, mentre que, alhora, s'hi aprecien solucions encara ben coherents amb l'època, com la utilització de l'ordre salomònic —el mateix amb què José Benito Churriguera bastí els retaules de San Esteban de Salamanca (1692) i del Salvador de Leganés (1701-1707), per exemple (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS 1971, p. 20-21)—. Pel que fa a l'estatuària, convé remarcar l'esveltesa de les talles, sobretot de les del primer cos, que s'eleven sobre un pedestal. Resulta especialment notable la talla de la titular, la Immaculada, amb un posat airós i gràcil com s'observa en ben poques representacions de la Mare de Déu de l'escultura catalana d'època moderna. Encara que totes les talles estan resguardades per la fornícula corresponent, la impressió és de moviment, de dinamisme, de gestos declamatoris i postures airoses. Finalment, vull remarcar que l'esbós dels relleus i alguns dels elements més diminuts —per exemple, la composició del sagrari o les decoracions de l'àtic— acrediten un traç dibuixístic segur però desimbolt, enginyós i, alhora, espontani.

La principal dificultat d'aquesta traça rau a delimitar-ne l'autoria, perquè —no ho oblidem— els escultors contractats per a aquest projecte eren dos. Tradicionalment, l'autoria del dibuix s'ha concedit a Jacint Morató, adduint una especialització de tracista, més que no pas d'escultor, que es basava en l'atribució de la traça del presbiteri de l'església de la Pietat de Vic —conservada al Museu Episcopal— i del retaule major de Santa Clara de Vic (PÉREZ 1994, p. 213; PÉREZ 2000-2001, p. 220-221). En canvi, en els estudis que Carles Dorico ha dedicat darrerament a Pere Costa s'ha defensat amb arguments ben sòlids —penso— que tant la traça del presbiteri de la Pietat com l'única imatge que tenim del retaule de Santa Clara, procedent d'una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic/Arxiu Mas, s'han de relacionar amb aquest escultor (DORICO 1997, p. 127; DORICO 1999, p. 355 i s.). Malauradament, no conec cap traça segura de Sunyer i Raurell ni de Morató, i l'originalitat de la proposta igualadina dificulta encara més la comparació amb obres conservades dels dos mestres —en el cas de Sunyer i Raurell nombroses, tot i no tenir res a veure amb la solució d'Igualada, com els retaules majors de Prada de Conflent (1697-1699), de Cotlliure (1698-1701) i de Llívia (1700-1704), però en el cas de Morató reduïdes a la fotografia de conjunt del retaule major de Sant Lluc de Girona (1727-1729)—. De tota manera, vull destacar la modernitat d'aquest últim conjunt, el sentit unitari de les escultures, que s'ubiquen en el retaule en funció del relleu central, i la desaparició dels compartiments amb escenes historiades. Si valorem la traça del 1704 en el sentit que defuig les estructures reticulars i abandona el traçat de compartiments per allotjar escultures i relleus, podria ben ser que el seu artífex fos Jacint Morató. L'adscripció al mestre vigatà corroboraria la impressió de Joan Bosch segons la qual Morató era el dissenyador de retaules més modern de la seva generació, juntament amb Pere Costa.

És en aquest context que el relat de com s'emprengueren les obres pot ajudar a aclarir el paper de cadascun dels escultors i, alhora, em permet introduir la segona peça objecte d'aquest estudi.

La traça del 1704 va quedar recollida només en dibuix i no es va arribar a portar a terme. La

guerra de Successió, que ja havia endarrerit les obres de la capella del Sant Crist, va impedir que la universitat d'Igualada tirés endavant el projecte del retaule major. Així doncs, el contracte no es va formalitzar fins al 1718, concretament el 21 de juliol, quan s'estipulà que Josep Sunyer i Raurell i Jacint Morató es comprometien a esculpir el retaule major, valorat en vuit mil dues-centes lliures. Aleshores degueren dibuixar una segona traça —qui sap si aquesta vegada l'artífex fou Sunyer i Raurell, que el 1728 constava en un inventari del consistori igualadí, on es deia que les dues traces del retaule de la vila, la del 1704 i la del 1718, eren en mans del mestre manresà (MARTINELL 1929, p. 16)—.

A més, per valorar l'orientació que prengué la fàbrica disposo de tres fonts ben valuoses: la traça del 1704, la documentació custodiada a l'Arxiu Històric Comarcal de l'Anoia, que ha glossat diverses vegades —sense transcriure-la mai— Cèsar Martinell, i el retaule realitzat entre el 1718 i el 1729, que encara avui es pot veure al presbiteri del temple i que és una reconstrucció executada després de la Guerra Civil Espanyola on les escultures i els relleus originals es combinen amb la factura nova del moble del retaule.

Si ens fixem en l'obra que ens ha arribat, el retaule que els dos mestres realitzaren a partir del 1718 modificà en part la traça del 1704. El moble es convertí en una estructura més imponent, més decorada, més monumental i amb alguns elements definidors del barroc salomònic diluïts enmig dels ornaments —les columnes salomòniques, per exemple, foren substituïdes per columnes de fust llis amb capitell compost—. En l'obra acabada, a més, hi ha una presència acusada de motius decoratius, com ara els atlants de pedra del sòcol o els àngels adolescents, àngels músics i *putti* que omplen la superfície del conjunt. Com deia, doncs, el dit retaule es convertí en un projecte més monumental que, en certa manera, recuperava l'esquema reticular i els caixons narratius, ja que els escultors tallaren dos alts relleus —amb les escenes de l'adoració dels pastors i l'adoració dels Reis Mags— per a les parets laterals del presbiteri i dos altars, presidits per sant Pere i sant Pau, destinats a les parets del presbiteri que donen a la nau central. D'altra banda, aquesta nova orientació del projecte, que el feia més decorat i escultòric i emmascarava l'arquitectura, s'adiu amb el fet que d'ençà del contracte del 1718 Sunyer i Raurell sembla prendre la iniciativa i situar-se al capdavant de la fàbrica.

Des del punt de vista documental es pot admetre que l'obra resultant, que arribà sencera fins al 1936, és un projecte conjunt de Sunyer i Morató. Sabem que el vigatà va abandonar el projecte l'any 1729. Aleshores el retaule ja estava pràcticament acabat, però la renúncia en si mateixa, el fet que anés acompanyada de la renúncia definitiva a seguir col·laborant amb el mestre manresà així com el to de Morató fan pensar que a partir de l'inici de les obres la participació efectiva del vigatà degué ser minoritària. En aquest sentit, vull afegir que els deutes que contragué la universitat d'Igualada des d'aleshores es referiren sempre a Sunyer i Raurell (GALOBART 1997, p. 53; GALOBART 1997, p. 26). L'Arxiu Episcopal de Vic guarda entre els seus documents la renúncia de Morató a seguir treballant en el retaule major d'Igualada, acompanyada de la renúncia definitiva a continuar col·laborant amb el mestre manresà (MARTINELL 1961, p. 127; PÉREZ 1988, p. 559-560). La documentació igualadina, d'altra banda, certifica que el 1729 les obres estaven pràcticament enllestides. Els treballs de daurat no començaren fins a l'abril del 1787: hi treballà el mestre igualadí Benet Tiana, seguit dels pintors Esteve i Joan Carreres, Antoni Icart i Joan Jutglà, i s'hi invertiren cent deu mil pans d'or i quatre mil cent pans de plata. Les despeses es valoraren en sis mil cent noranta-quatre lliures, dinou sous i sis diners i l'obra s'acabà al febrer del 1793 (CASTELLÀ 1923).

D'entrada, he de dir que totes les escultures i relleus semblen sortits de la gúbia del mateix escultor, llevat, potser, de la Immaculada Concepció. Segons la historiografia, l'artífex hauria estat Sunyer i Raurell, mentre que només un testimoni oral recollí l'atribució de la Immaculada Concepció a Morató: «La senyora Josepa Sabaté i Morató, que morí a Igualada fa uns 20 anys, contava per tradició de família que un avantpassat seu era l'autor de la Puríssima de l'altar major. (Notícies facilitades pel Sr. Gabriel Castellà). Això féu suposar que el retaule seria obra de Sunyer, amb la possible

col·laboració d'un altre escultor» (MARTINELL 1929, p. 16).

No em sembla que l'atribució de la Immaculada Concepció al vigatà per aquesta suposada familiar dels Morató vigatans sigui una hipòtesi sense cap ni peus, i encara menys que es pugui desdenyar. Si la comparem amb les altres peces, la Immaculada Concepció resulta sorprenentment esvelta, delicada i etèria. No té res a veure amb les Verges dels Àngels que Sunyer i Raurell havia tallat als Comtats —a Prada de Conflent, a Cotlliure o a Llívia—, ni amb la Mare de Déu del Roser de Vinçà. És un registre escultòric diferent, més refinat, més gràcil, més inventiu, digne d'un escultor tan qualificat com Jacint Morató —la descoberta de les talles que componien el retaule major de Sant Lluc de Girona (1727-1729) i les virtuts del cambril del Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses (*c.* 1715-1717) permeten asseverar-ho—.

L'anàlisi estilística de la resta de les talles que habiten el retaule —sant Joaquim, santa Anna, sant Faust, sant Roc i sant Bartomeu—, en canvi, les apropa a moltes de les obres autògrafes de Sunyer i Raurell. Per proximitat geogràfica i cronològica podem relacionar el sant Roc amb el Sant Crist de Santa Margarida de Montbui (*c.* 1722), amb els dos atlants que guarnien l'accés al cadirat de cor de la Seu de Manresa (*c.* 1715), ara conservats al tresor de Santa Maria de l'Alba, o amb el bust d'un personatge sense identificar, potser sant Pere, que s'exposa al Museu Comarcal de Manresa. Les fisonomies d'aquests individus són molt semblants, tant si les resseguim detall per detall com si ens fixem en l'expressió general: cap lleugerament tombat, mirada baixa amb els ulls gairebé closos, nas aquilí, pòmuls ossuts, cabells subtilment rinxolats i separats en flocs, barba curta i més arrissada, partida en dues meitats i amb els blens cargolats, i l'expressió del rostre enèrgica i nerviosa, com també ho són la postura del cos i el tractament de les robes. Sunyer i Raurell és capaç de caracteritzar individus ben diferents combinant un repertori limitat de solucions compositives i d'expressions facials. Per exemple, en el sant Roc i en els dos atlants del cor de Santa Maria de l'Alba fa passar un braç per davant del cos per trencar la frontalitat —ja ho havia fet en molts dels àngels músics adolescents que poblaven els retaules del Rosselló—. Les vestidures de sant Roc i dels pares de la Mare de Déu onegen com si fossin airejades pel vent. El resultat són figures mogudes, enèrgiques, amb un aire nerviós i agitat, que vesteixen robes de plecs angulosos i escairats. Aquest mateix registre, encara més accentuat, caracteritza el sant Bartomeu de la cimera.

De tota manera, les dues peces més reeixides del conjunt són la santa Anna i el sant Joaquim del primer cos, que remeten a alguns dels exemples més emblemàtics de l'estatuària romana barroca, com ara el sant Longí (1635-1638) que Gian Lorenzo Bernini esculpí per a un dels pilars de la basílica de Sant Pere del Vaticà, incís per Giovanni Girolamo Frezza el 1696. Les semblances són més acusades si comparem el gest dels braços i la composició general de santa Anna amb el sant Atanasi de la càtedra de Sant Pere del Vaticà (1657-1666), gravada, juntament amb el baldaquí, per Giovanni Battista Falda. En canvi, la posició de sant Joaquim i el tractament dels plecs de la capa que duu remeten al sant Agustí de la mateixa obra. L'escultor manresà coneixia més àmpliament aquest món escultòric, i de ben segur que tenia referents visuals d'aquelles obres emplaçades als temples cabdals de la Roma barroca i que tenien un protagonisme definit en l'espiritualitat de signe contrareformista. És possible, doncs, que conegués alguns dels sants que decoren els pilars de la nau central de la basílica vaticana: el sant Domènec de Pierre Legros el Jove (1707), el sant Francesc d'Assís de Carlo Monaldi (*c.* 1727), el sant Ignasi de Giuseppe Rusconi (1687-1758), el sant Vicenç de Paula de Pietro Bracci (1700-1773), etc. (AVELLÍ 2003, p. 142-148). El sant Andreu (1629-1640) de François Duquesnoy, estampat per Pietro del Po i Robert van Audenaerd, es destaca com una de les seves fonts gràfiques més recurrents, al costat dels àngels berninians del pont Sant'Angelo (1669-1674), que li inspiraren els sacerdots de l'Antic Testament i els àngels amb els símbols de la Passió de Crist del Monument al Santíssim Sagrament de la Seu de Manresa (*c.* 1715). També ho foren les estampes realitzades a partir de l'obra de Carlo Maratta, Nicolas Poussin o Pietro da Cortona.

Teresa Avellí Casademont

Jordi Mas

Aparició de la Verge a sant Lluc

1727-1729 (escultura) 1739-1741 (daurat)
Retaule major de l'església de Sant Lluc de Girona

Jacint Morató Soler, escultor
(Vic, 1683 – Solsona, 1736)
Antoni Soler Colobrant († 1741) i Ambròs Colobrant († 1770), dauradors

Fusta daurada i policromada
480 x 220 cm. aprox.
Església de Sant Lluc de Girona

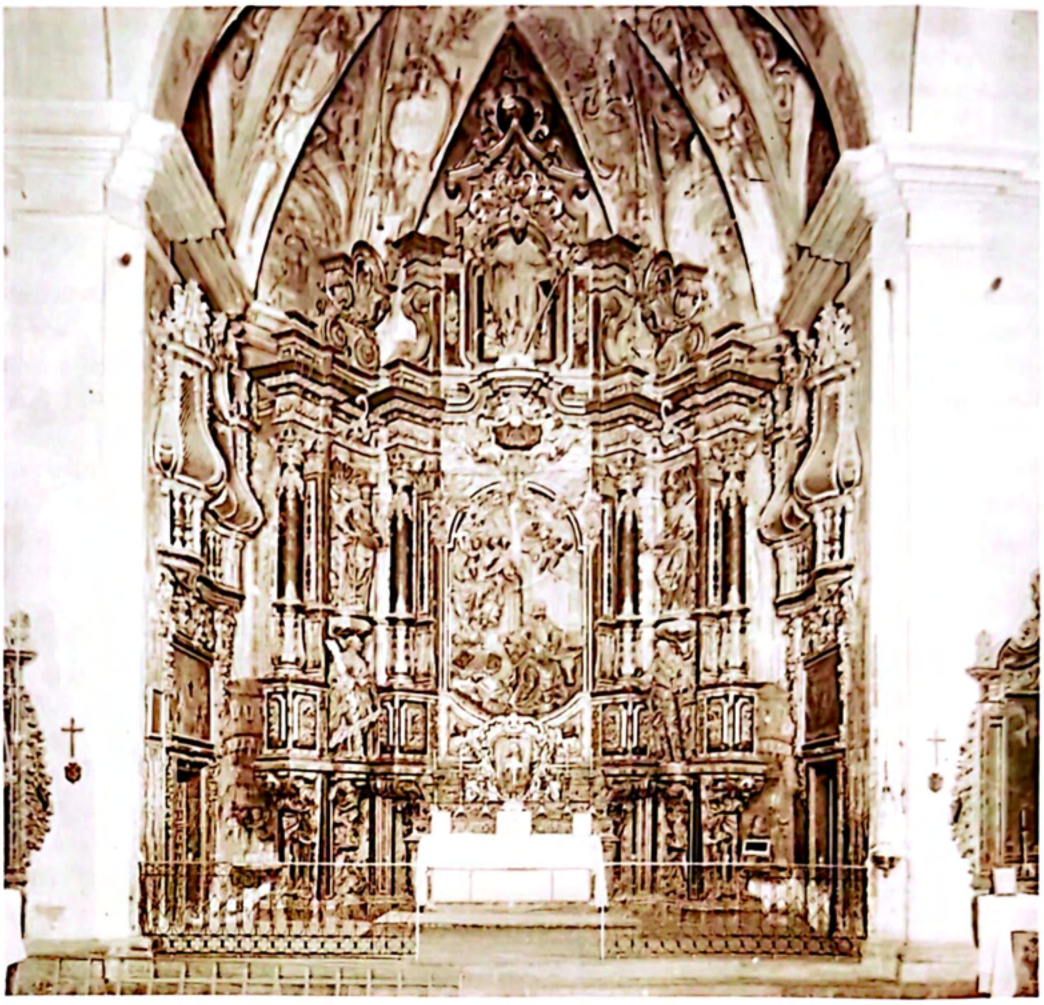
PLA CARGOL 1949, p. 275-276; FONT 1952, p. 84; PALOL 1954, p. 108; BOSCH 1990, p. 144; PÉREZ 2000-2001, p. 222; AVELLÍ 2003

Relleu central que fins a l'any 1936 presidí el retaule major de l'església de Sant Lluc de Girona, obrat per Jacint Morató (1727-1729).

Els beneficiats de la catedral de Girona eren un orde autònom que tenia la seu a la capella de Sant Lluc, emplaçada al pati dels Estudis Generals. Hi romangueren des del 1609, data d'acabament de la capella, fins al 1717, quan es tancà la institució. Després es reclogueren uns anys a la seu, fins que l'augment del nombre de components i la doble dedicació de moltes de les capelles de la catedral gironina els van forçar a abandonar el temple. El 1724 adquiriren la parcel·la en ruïnes que hi havia davant del portal de Sobreportes per edificar-hi un temple de nova planta, seguint un procediment semblant al que havien dut a terme els beneficiats de la catedral de Barcelona a les acaballes del segle XVII, quan també traslladaren la seva seu des d'una capella de la catedral a la nova església dedicada a sant Sever, obra de Jaume Arnaudies i Joan Fiter (1699-1702) (NOGUERA 1928, p. 7; LLOPART 1977, p. 33 i s.)—.

Després d'obtenir la llicència del bisbe Josep de Taverner i Dardena (1720-1726), de l'abat i del capítol de Sant Feliu i dels jurats de la ciutat, començaren la construcció de l'església dedicada a sant Lluc. Era l'any 1725 i les obres, adjudicades mitjançant un concurs restringit al mestre de cases gironí Simeó Ferrer, duraren fins al 1729, moment en què es produí la consagració del temple. Dos anys abans de l'acabament, els beneficiats gironins començaren a pensar en el mobiliari de l'interior: «Mentre se estava fabricant dita Iglesia y axi com fou cuberta, y fetas las bovedas resolgué lo sindicat en forsa del ple poder li tenia donat la comunitat fer fabricar lo retaula major de aquella, y per dit effecte doná ordre als comissaris de la fabrica que se informassen ahont se trobaria algun mestre escultor de tota satisfació, per dit effecte, y estos feran venir un mestre escultor de Vich de fama, y nom anomenat Mestre Jacinto Morató, y havent-li fet treballar la trassa de dit retaula y havent aparegut be concertaren aquell en preu de mil y sis centas lliuras, y com se trobaven dos devots, de la matexa comunitat que offeriren pagar los dos retaulas de las dos capellas se resolgué de concertar no sols estos dos sino tambe los dos xichs que son dins lo crusero, los quals tots quatre se concertaren en sexanta dobles» (Arxiu Capitular de Girona, *Llibre de Memoria de la Iglesia de Sant Lluch, ab cers actes autentichs y ab cers privilegis y quant se diu signat de lletra lo autentich es en paper en lo mateix caláis y lletra*, f. 8).

Així doncs, l'autor del retaule major de Sant Lluc va ser el vigatà Jacint Morató (1683-1736), membre d'una nissaga de mestres d'obres i escultors molt destacada durant els segles XVII i XVIII. Els Morató eren francesos: concretament, procedien del lloc de Montaut del vescomtat de Bearn, a Gascunya. Arnau Maraut, catalanitzat amb el nom d'Arnau Morató, es va instal·lar a Vic al segle XVI. El seu fill, Bertran Morató, pagès i traginer, fou el pare dels dos primers mestres de cases de la nissaga: Josep, actiu a Vic entre el 1619 i el 1672, i Isidre (1619-1672). Jacint Morató, pertanyent a la tercera generació dels Morató catalans, era fill de Josep Morató Pujol (1654-1694) i de Paula Soler, i nebot de l'escultor Joan Francesc Morató Pujol (1656-1714) (ERRA I MIRAMBELL 1988, p. 139 i s.).



Retaule major de Sant Lluc de Girona, abans del 1936. Fotografia Centre de Recerca i Difusió de la Imatge.

L'aprenentatge i els inicis professionals del vigatà s'han de posar en relació amb el taller manresà dels Sunyer. L'any 1704 Morató es va traslladar al Conflent; hi apareix documentat fent de testimoni al bateig d'un dels fills de Pau Sunyer i Raurell i també el 1714, quan contractà el moble de l'orgue de l'església parroquial d'Illa de Tet (TOLLON 1972, p. 118-120). De tornada al Principat, Jacint Morató rebé l'encàrrec de decorar el cambril del Santíssim Misteri de l'església del convent de Sant Joan de les Abadesses (*c.* 1715-1717) (PARASSOLS 1894, p. 224-230; JUNYENT 1976, p. 157, 160, 162). Una vegada enllestida aquesta obra, es va desplaçar a Girona per realitzar el retaule major i els quatre retaules laterals de l'església dels beneficiats; per dur a terme les feines de fusteria va subcontractar el gironí Baltasar Bernada (documentat a partir del 1718, morí abans del 1746) (DOMÈNECH 2001, p. 134). El termini d'execució de les obres es va fixar en un any i mig, i el preu —que l'acord estipulava en mil sis-centes lliures— es va incrementar fins a mil sis-centes vuitanta —tres-centes dobles pel retaule major i seixanta dobles pels quatre altars laterals—. El 2 de febrer del 1729 ja s'havien enllestit, definitivament, les obres del temple i els cinc retaules. Els preparatius per a la imminent benedicció de l'església van fer que els beneficiats s'expressessin amb orgull i satisfacció: «La dita iglesia de Sant Lluch està ja en estat de benehir-se de pròxim per poder en ella celebrar lo sant sacrifici de la Missa, y lo Altíssim ha donat especialissima acistencia perque la fabrica de dita Iglesia tingues tot lo cumpliment ques pot desitjar, pues totas las personas que contemplan l'Arquitectura, Disposició, Altar y Adornos tan preciosos ab que quedarà adornada publicant que serà una Iglesia de molta devoció per ser tant recullida per orar y serà molt freqüentada per los fahels christians de la present ciutat y en particular per los indi-

Sant Pau, imatge de l'antic retaule de Sant Lluc de Girona. Catedral de Girona. Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.

viduos de la Reverent Comunitat per haver-la edificada y sumptuosament adornada...» (Arxiu Històric de Girona, Francesc Garriga, Manual del 1729, 31 de gener del 1729).

Era lògic suposar que, davant de la importància de la despesa, els beneficiats gironins deixarien passar uns anys per recuperar-se i poder sufragar la policromia dels altars. I en efecte, transcorregué una dècada sencera fins que es posaren en contacte amb dos dauradors de prestigi establerts a Girona: els cosins Antoni Soler Colobrant († 1741) i Ambròs Colobrant († 1770) (DORICO 1994, p. 115). Malauradament, no he localitzat el contracte d'aquesta empresa, però la documentació sí que registrà els diversos pagaments que se'ls feren entre el 1739 i el 1741. L'avinentesa també es va aprofitar per encarregar a Francesc Escarpanter la realització dels guardapols dels retaules laterals de la Immaculada Concepció i de sant Llorenç (1740) (AVELLÍ en premsa).

Gràcies a una fotografia de conjunt del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), sabem que el retaule major resseguia tot el mur de l'absis i que el carrer central culminava amb un frontó triangular inscrit en la petxina de la mitja volta amb què es cobrí el presbiteri. Aquesta pantalla de fusta es componia de pedestal, predel·la, cos únic i àtic i s'organitzà, verticalment, en tres carrers. A les acaballes dels anys vint del segle XVIII, aquesta estructura degué ser una de les més innovadores que es bastiren al Principat. El cert és que tenim pocs referents a efectes comparatius i que tot just ara comencem a intuir Morató en el seu paper de tracista. Això no obstant, el retaule major de Sant Lluc de Girona ofereix un testimoni excel·lent en aquest sentit, perquè per primera vegada —exceptuant la traça del major d'Igualada (1704) (fitxa núm.)— es projectà un conjunt unitari que atorgava el paper principal a l'arquitectura, especialment a l'ordre compost i a l'entaulament del primer pis. També per primera vegada es prescindí de la trama reticular que des del segle XVII havia organitzat el retaule en cossos i carrers. El resultat va ser una estructura modular, zigzagada, que acollí les escultures. No es reservà cap espai secundari per a les escenes historiades, tret d'un enorme quadrat al bell mig del retaule que Morató omplí amb un magnífic quadre relleu. Davant d'aquest record gràfic d'un dels retaules més imponents que per aquelles dates devia haver-hi a Girona, resulta encara més lamentable el fet que a Morató no li coneguem cap més disseny d'altar. De tota manera, aquesta afirmació mereix un matís, perquè és molt probable que al darrere dels dos altres projectes més innovadors bastits al Principat durant el primer terç del set-cents també hi hagi Morató: em refereixo a la traça, que exposa *Alba daurada*, del major d'Igualada (1704) i al disseny arquitectònic del major de Cadaqués, que materialitzaren Pau Costa i Joan Torres (1723-1727).

El 1936 el retaule major de Sant Lluc va ser desmuntat (PALOL 1954, p. 108) i les cinc escultures exemptes i el relleu central que el presidien foren pujats a la catedral. Pla Cargol va publicar una fotografia del conjunt, i al CRDI n'he trobat una altra procedent del Fons Unal (PLA CARGOL 1949, p. 275; CRDI, núm. de registre 16591). A partir de la fotografia de conjunt, d'una altra de detall procedent del CRDI i de la historiografia he pogut localitzar les cinc talles que decoraven el retaule i que a hores d'ara estan repartides per algunes esglésies gironines. El sant Pere i el sant Pau, concretament, estan muntats al retaule tardobarroc de la capella de Sant Isidor de la catedral; el sant Felip Neri i el sant Tomàs d'Aquino estan exposats a la primera sala del tresor de la catedral, i el sant Narcís —ara reconvertit en sant Martí— presideix l'església del Seminari Diocesà (GIRBAL 1866, p. 35; AVELLÍ en premsa). Abans de rebre aquesta destinació definitiva, el plafó de l'*Aparició de la Verge a sant Lluc* i els dos doctors de l'Església es van exposar en una de les sales capitulars, reconvertides ara en museu, de la seu gironina: «En la pared opuesta, un magnífico relieve barroco, de grandes proporciones, que representa la aparición de la Sma. Virgen a San Lucas, mientras escribe el Santo Evangelio, obra del siglo XVIII y sin duda la mejor pieza de la estancia [...] una escultura de Santo Tomás de Aquino, y otra de San Felipe Neri, de finales del siglo XVII o principios del XVIII» (FONT 1952, p. 84). L'any 1953, en una acta capitular, els canonges decidiren tornar el tauló a l'església dels beneficiats (Arxiu Capitular de Girona, *Actes capitulars*, 1951-1955, 27 de novembre del 1953, f. 84-85).

El relleu que ara comento té un interès doble: d'una banda, és l'únic relleu de fusta que es conserva de Jacint Morató al Principat, i de l'altra, és una peça de factura i disseny excepcionals en el context de la producció escultòrica contemporània. Es preserva en prou bon estat, tot i haver perdut un sector de l'arquitectura del fons, i relata la visió sobrenatural que tingué sant Lluc, resolta aquí amb una composició esbiaixada: l'evangelista contempla extasiat la Mare de Déu, que se li ha aparegut enmig d'un trencament de glòria. El tractament que Morató atorgà als dos protagonistes és gairebé d'escultura exempta o, si es vol, d'alt relleu. La relació que estableixen està perfectament resolta no només a partir de les mirades, sinó també de llurs postures i gestos. Fixem-nos, per exemple, en l'encaix de les figures: el sant Lluc agenollat al marge dret del tauló, recolzat en el llom del brau, i la Mare de Déu asseguda a l'extrem superior esquerre, damunt d'un coixí de núvols i querubins. El tractament de les robes és d'un vigor i una expressivitat molt intensos i es complementa amb la gesticulació de les mans. L'episodi miraculós transcorre en un fons d'arquitectura clàssica, de perfil còncau, tancat per una pilastra de fust acanalat. A la part superior, allò que podria haver estat una mitja cúpula s'ha convertit en un celatge de núvols, àngels i caps de querubí.

Davant d'una solució tan reeixida i efectista com aquesta és gairebé inevitable pensar que l'escultor utilitzà algun model d'estampa per resoldre-la. En aquest sentit, un dels episodis bíblics que més s'adiu amb la composició d'aquest tauló és el de l'Anunciació —el model utilitzat podria haver estat algun dels nombrosos gravats dedicats a aquest tema que circulaven pels tallers d'escultors i pintors catalans—. Tot i que no he localitzat cap citació literal, l'obra gravada de Ciro Ferri (1634-1689), el seguidor més fidel de Pietro da Cortona (1596-1669) i un dels pintors italians que sabem versionat pels mestres catalans a partir del tràmit dels gravats, es destaca com un dels candidats que cal tenir en compte. La seva *Anunciació*, la *Verge asseguda al cel*, l'*Aparició de sant Agustí a santa Teresa d'Àvila* o l'*Aparició de la Verge a sant Felip Neri* remeten a la mateixa solució compositiva. Sembla com si Morató hagués pres nota dels individus, del tractament dels plecs de les robes i dels contrastos lumínics d'aquests gravats; fixem-nos, si no, en les carones d'angelets del trencament de glòria, en l'aire gràcil i refinat de la Verge, en l'expressió extasiada de sant Lluc i, sobretot, en la manera com l'escultor ha resolt les vestidures. Per aconseguir efectes contrastats de llum i ombra, els dos protagonistes duen vestits, vels, mantells i capes onejants amb plecs sinuosos i atapeïts que, tanmateix, insinuen correctament les anatomies subjacents. Com en el cas dels vestits amb què Ciro Ferri cobreix els seus personatges, els plecs no resulten mai angulosos ni escairats.

El fet que Morató decidís ubicar al retaule un quadre relleu de grans dimensions entronca amb una tradició que a casa nostra s'havia explorat en l'àmbit de les capelles privades, situades a les naus laterals dels temples i presidides per altars nascuts d'iniciatives privades. Joan Bosch ja ha esmentat els exemples dels retaules de sant Ramon i sant Pere Nolasc de la seu de Barcelona, obra de Joan Roig I (*c.* 1688), i de l'Anunciació de la catedral de Girona, de Pau Costa (1710-1717); ara hi vull afegir els retaules de sant Antoni de Pàdua de Marquixanes i de sant Galderic de Prada de Conflent, fabricats durant els primers anys del set-cents per Josep Sunyer i Raurell i també presidits per un alt relleu en clau d'història. El fet que alguns dels escultors més reconeguts al Principat durant els últims anys del segle XVII i els primers del XVIII es decidissin per aquest tipus de solució estructural suposa per si mateix un apropament a la cultura del barroc romà. No oblidem que Roma i, especialment, Sant Pere del Vaticà eren un referent digne de tenir en compte per als nostres artífexs. En el transcurs del segle XVII, a la Ciutat Eterna els relleus marmoris s'havien fet un lloc entre els quadres d'altar: així ho testimonien, entre altres, l'*Assumpció de la Mare de Déu* de Santa Maria la Major (1610), de Pietro Bernini, l'*Encontre entre Lleó I i Àtila* per a la basílica de Sant Pere del Vaticà (1646-1653), obra d'Alessandro Algardi i traduït en gravat per G. M. Mittelli, o la *Sagrada Família amb sant Joan Baptista, santa Elisabet i sant Zacaries* de l'església de Santa Agnès (1677-1687), de Domenico Guidi.

TERESA AVELLÍ CASADEMONT

CRBMC. Aymerich/Díaz

Translació del cos de sant Marc

1717-1720 (escultura), 1756 (?) (daurat)

Retaule de sant Marc Evangelista i sant Crispí de l'església de Sant Joan de Valls

Lluís Bonifàs i Sastre
(Barcelona, 1683 – Valls, 1765) i
Jacint Vila, escultors
(Sant Feliu de Terrassola, ?-?)
Francesc Morales (?), daurador

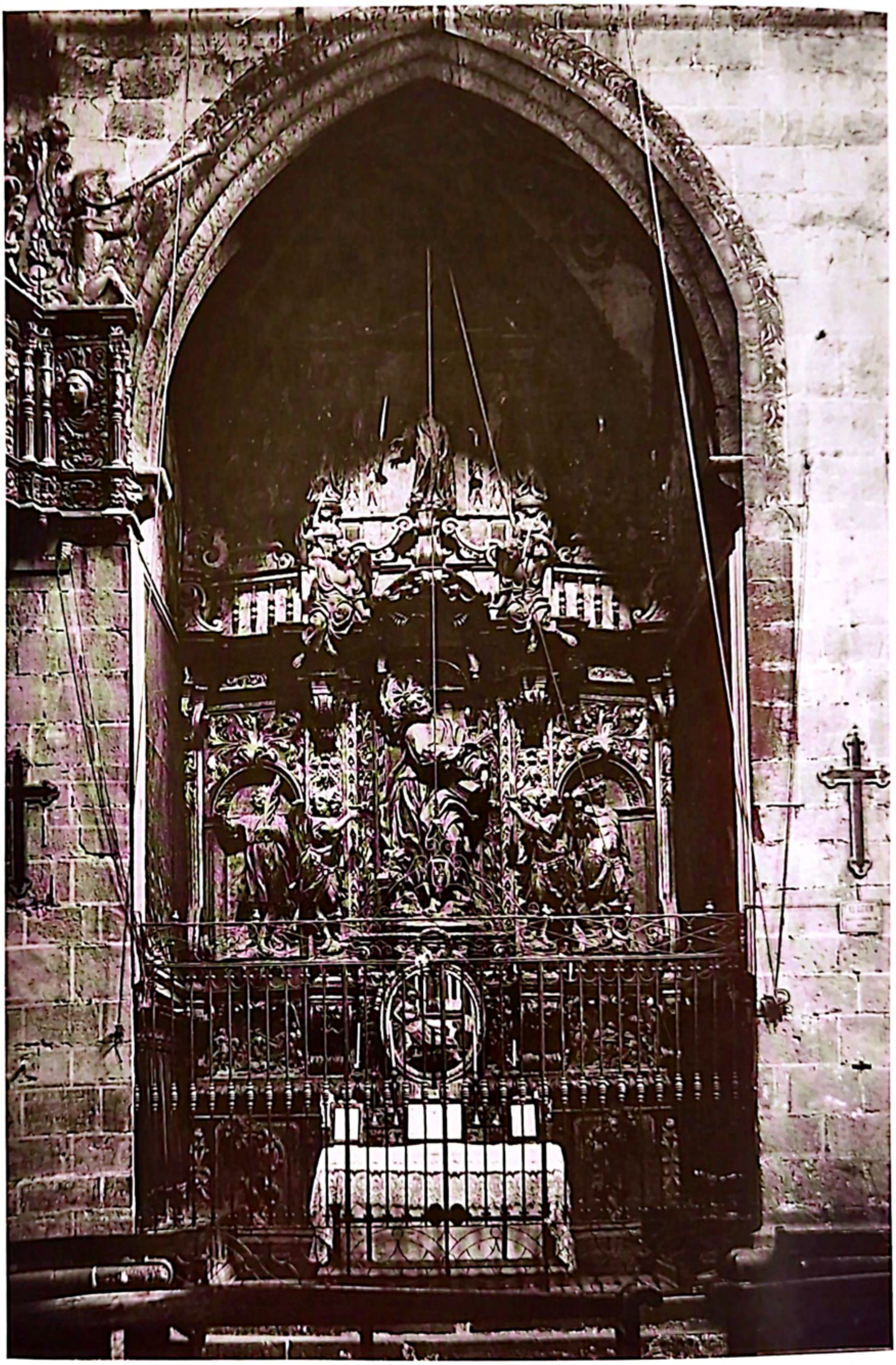
Fusta d'alba daurada i policromada
68 x 105 x 11 cm
Museu de Valls
(núm, inv, 582)

RIBAS 1913, p. 46-47; MORALES 1934, p. 315; MARTINELL 1961, vol. II, p. 137-141; RÀFOLS 1980, vol. I, p. 150; BASSEGODA NONELL 1990, p. 160; FABRA 1985, p. 4; FABRA 1987, p. 52-55

A l'hora de triar un sant patró que els representés, els diferents gremis de sabaters de les ciutats i viles catalanes disposaven d'un bon planter de «sants sabaters». Per exemple, podien escollir sant Marc: la seva hagiografia explica que un dia arribà a Mendió, un poblet situat a prop d'Alexandria, i que només d'entrar-hi se li descosí una sandàlia. Intentant fer un trau al cuir per cosir la tira de la sandàlia malmesa, un sabater de nom Anià (sant Anià d'Alexandria) es va ferir la mà amb l'agulla. Acte seguit, sant Marc el guarí i el sabater, agraït, es féu batejar (RÉAU 1958, III-II). També podien recórrer als sants Crispí i Crispinià: al segle III dC, els germans romans Crispí i Crispinià aprengueren l'ofici de sabater pensant-se que amb l'exercici d'aquesta humil professió no aixecarien sospites en la seva tasca de predicar la fe cristiana (RÉAU 1958, III-I, p. 34) —el dramaturg William Shakespeare els anomena fins a sis vegades a *Enric V* i els menciona novament a *Juli Cèsar*, subratllant que tant saberen curar les ànimes com calçar els seus clients—. I fins i tot tenien a l'abast algun sant que els era més proper: pels volts dels anys trenta del segle XVI, sant Salvador d'Horta, fill del mas Masdevall de Brunyola, de la diòcesi de Girona, fou enviat a Barcelona a aprendre l'ofici de sabater, que aviat abandonaria per abraçar la regla franciscana.

Sis anys després de confirmar-se el culte a sant Salvador d'Horta (no fou canonitzat fins al 1938), la confraria de sant Marc i sant Crispí de Valls, que aplegava els artesans del treball del cuir —sobretot els sabaters, però també els corretgers i els tireters, oficis que els blanquers reclamaven controlar (FABRA 1987, p. 52)—, encarregà per a la capella de Nostra Senyora de Betlem de l'església de Sant Joan un nou retaule amb les imatges dels quatre sants «sabaters» —no tinc constància que també hi hagués sant Anià, el sabater deixeble de sant Marc, que sí que figura, per exemple, al retaule de sant Marc i sant Anià dels blanquers de la Seu de Manresa (1346) o al retaule de sant Marc del gremi de sabaters de la catedral de Barcelona (1683)—. Efectivament, el 1717 els confrares encarregaren la traça del nou retaule a l'escultor Bernat Vidal, que per motius que desconec no l'acabaria realitzant (MORAGAS 1934, p. 305). El 30 de gener del 1717, per un preu de 500 lliures barceloneses més la fusta d'alba, l'obra del retaule fou assumida pels escultors Lluís Bonifàs i Sastre i Jacint Vila (MORAGAS 1934, p. 301, citant el notari de Valls Andreu Ferrer). Sobre aquesta qüestió, però, no hi ha quòrum: si fem cas d'Ester Fabra, la data és el 1719 —seguint Ribas (RIBAS 1913, p. 46-47)— i el cost, 882 lliures (FABRA 1985, p. 4), o el 13 de gener del 1717 i 500 lliures si llegim la continuació del mateix estudi de l'autora (FABRA 1987, p. 55); i si partim de Cèsar Martinell, la data hauria estat el 1720 amb un cost final de 500 lliures (MARTINELL 1961, p. 138).

Si l'autoria de la part escultòrica sembla clara, malgrat els lleugers desajustos cronològics i pecuniaris, no ho és pas la dauradura: segons Fabra (FABRA 1985, p. 4), el retaule fou daurat per Pau Morales i Prat per 84 lliures, hipòtesi que comparteix Joan Bassegoda i



Retaule dels sants Marc i Crispí de Sant Joan de Valls. Fotografia Pere Català i Pic. Museu d'Art Modern de Tarragona.

Nonell tot afegint que el 1756 el daurador ja havia enllestit la feina (BASSEGODA NONELL 1990, p. 160). No obstant això, si la data és correcta, el daurador ha de ser el seu fill Francesc Morales i Anglès, ja que Fidel de Moragas provà que el pare morí el 1735 (MORAGAS 1934, p. 315). No seria pas tan inversemblant pensar que hagués estat el fill: aquell any 1756 treballava a Sant Joan mateix, en el túmul i els ornaments de la confraria de les Ànimes de l'arxiprestal (MORAGAS 1934, p. 319). Tot i que Bassegoda i Nonell apuntava que del retaule de Lluís Bonifàs i Jacint Vila no n'havia quedat res (BASSEGODA NONELL 1990, p. 160), el cert és que se'n salvaren els dos retaulons historiats de la predel·la amb els temes de la *Translació del cos de sant Marc* (el que es pot veure a l'exposició) i el *Martiri dels sants Crispí i Crispinià*.

Gràcies a una fotografia antiga de Pere Català i Pic que es conserva al Museu Nacional Arqueològic de Tarragona (MNAT, Arxiu Fotogràfic, núm. 4768), podem fer-nos una idea de com era el moble. Tot el retaule era d'escultura i ocupava la totalitat de l'ample i l'alt de la capella. Constava de sòcol, amb decoració de llaçades vegetals a cada banda de la mesa d'altar, predel·la, amb la *Translació* a la banda de l'Epístola, una *Anunciació* ovalada davant el sagrari i el *Martiri dels sants Crispí i Crispinià* a la banda de l'Evangeli, i dos cossos i àtic. El primer cos es dividia en tres carrers: a banda i banda de la gran figura central de sant Marc, que estava flanquejada per dos àngels guardians col·locats davant les pilastres de la fornícula, hi havia les figures en alt relleu de sant Crispí i sant Crispinià. El *Sant Marc*, més elevat que els altres dos copatrons gràcies a una petita peanya, s'avançava lleugerament, i el cos li dibuixava una bellíssima i, alhora, amanerada *ponderatio*. Les talles de sant Crispí i sant Crispinià semblen gairebé exemptes, amb un torsió sinuosa de la cintura que recorda la dels àngels de les portes del retaule del Roser de Santa Maria de Mataró, obrades el 1691 pel seu pare, Lluís Bonifaci el Vell, i pel mataroní Antoni Riera. El segon cos, lligat al primer per una cornisa en forma de balustrada al centre de la qual seuen dos àngels amb espalmatòries, és més difícil d'apreciar, perquè queda mig ocult en la penombra de la capella. Tanmateix, s'entreveu un únic carrer central amb una sinuosa talla de sant Salvador d'Horta al centre, sostinguda damunt dues volutes en forma de peanya i flanquejada per dos àngels joves a banda i banda. Als costats sembla haver-hi gerres o medallons esculpits. De l'àtic no en puc dir res, però no seria estrany que hi figurés un Calvari o un Pare Etern. És interessant de destacar també la rica decoració, a base de fullatges i llaçades, que guarnia tot el fustam, a més de les pintures que recobrien les parets laterals. Fabra afegeix que el 1764 Lluís Bonifàs rebé 2 sous a compte d'un serafí per a l'altar.

De Jacint Vila, un dels artífexs del retaule, se'n sap ben poca cosa. Moragas diu que era natural de Sant Feliu de Terrassola, població de la diòcesi de Vic, i que el 1678 estava casat amb la vallenca Teresa Martorell. El 3 d'octubre del 1698 apareix fent de testimoni al testament de Magdalena Cardona, muller del pagès de Valls Joan Cardona. El 1702 ven per 260 lliures la casa que tenia al carrer de Sant Francesc de Valls. El 1717 figura documentat en dues ocasions: el 30 de gener, quan contracta el retaule dels sabaters amb Bonifàs, i el 17 de maig, data en què fa de testimoni de la venda del retaule vell de la mateixa confraria, que anà a parar a l'església de Puigpelat. El 12 d'abril del 1721 s'absenta de Valls i no reapareix en la documentació vallenca fins a l'any 1741, quan ell i la seva dona lliuren les robes promeses en capítols a Maria Vila, germana de Teresa (MORAGAS 1934, p. 301-302). Martinell ens aporta dues dades més: una del 1699 que fa referència a la mort d'un fill seu, i una altra del 1720 relativa al cobrament de 326 lliures per la feina del retaule (MARTINELL 1961, p. 163-164).

De Lluís Bonifàs i Sastre, un dels escultors més importants de la primera meitat del segle XVIII a Catalunya, en tenim un coneixement més ampli (*vid.* MORAGAS 1934, p. 303-305; MARTINELL 1961, p. 137-141). Nasqué a Barcelona el 3 de novembre del 1683, fill de l'escultor Lluís Bonifaci el Vell. A l'edat de 18 anys entrà d'aprenent al taller barceloní de Llàtzer Tramulles el Jove, on restà quatre anys —Moragas el deu confondre amb el seu pare quan diu que el 1693 contracta el retaule de sant Isidre d'Arbeca (MORAGAS *op. cit. supra*)—. El 1705 apareix d'oficial al taller que el seu pare havia tingut a Valls, a les ordres de l'escultor Jaume Campets.

Aquell any es casà amb Maria Anglès, de Cabra del Camp. El 1709 nasqué el seu fill Baltasar, i l'any següent es traslladà novament a Barcelona i instal·là el taller en dues cases de la plaça Basea. El 15 d'octubre del 1711 Bonifàs i la seva dona nomenaren procurador seu el jove escultor Manel Fadia (AHPB, Salvador Golorons i Prous, *Manual de 1711-1717*, f. 95). El 1712 l'escultor apareix com a procurador-clavari de la Confraria d'Escultors, Arquitectes i Entalladors de Barcelona. El 1714, en plena guerra de Successió, nasqué el seu fill Antoni, que es dedicaria al sacerdoci. L'1 d'octubre del 1717, el fadrí escultor Joan Nogués declarà que a finals d'agost Lluís Bonifàs i la seva família havien deixat Barcelona (AHCB, Cadastre, Sèrie I, I.1, *Llibre de informacions sobre la pobresa, ausencia, mort y altras causals de alguns individuos de la ciutat*). Efectivament, ja hem vist que el 1717 era a Valls contractant el retaule dels sabaters amb Jacint Vila. A partir d'aquesta data trobem documentada la major part de la seva intensa activitat com a escultor: l'escut d'armes de la vila de Valls (1720); les obres per a la cartoixa d'Escaladei (1721), amb el prior de la qual mantingué una estreta amistat; la imatge del crucifix de l'altar de la confraria de les Ànimes de Valls (1721); el retaule de la Mare de Déu de la Candela de Valls (1722), que acabaria Marià Montanya el 1732; el retaule de les Ànimes de la Guàrdia de Prats (1735); el retaule major de Riudecols (1741), sens dubte una de les seves obres més importants; la llitera de la Mare de Déu d'Agost de Riudecols (1750); o la civera amb minyons per a la Verge del Roser (1755) i la imatge de la Verge (1758) de Vallmoll.

A banda de la seva obra, cal subratllar la dedicació de Bonifàs a l'ensenyança, que es materialitzà en una petita «acadèmia» d'escultura, instal·lada a Valls, per la qual passaren Joan Traver, Josep Cendrós, el fill del fuster de Barcelona Ramon Esplugas o el seu fadrí Jaume Campets. Igualment, és important fer notar la seva activa participació en la vida del gremi d'escultors de Barcelona —el 1734, amb Josep Sunyer i Raurell visurà l'obra i l'arquitectura de l'antecapella de la confraria del Roser del convent de Santa Caterina de Barcelona, una de les obres més controvertides del seu temps—. Però, per sobre de tot, s'ha de fer constar la formació i la protecció que donà al seu nét Lluís Bonifàs i Massó fins a convertir-lo en un dels escultors més importants i prolífics de la segona meitat de segle. Lluís Bonifàs i Sastre morí a Valls el 14 d'agost del 1765 i es va fer enterrar a la tomba de la capella de Sant Aleix que el seu nét havia decorat.

Potser és aquesta —i segurament també la fama del seu nét— la raó que la seva figura no hagi merescut la consideració que sí que han tingut altres escultors contemporanis seus. Lluís Bonifàs i Sastre es formà amb el seu pare, Lluís Bonifaci el Vell, i amb Llàtzer Tramulles el Jove, a banda de coincidir amb dues generacions d'escultors: la dels Vilar, Santacruz, Sala i Roig, responsables de la introducció de les formes barroques a Catalunya, i la dels Costa, Sunyer, Morató i companyia, artífexs de la consolidació i del progressiu decantament classicista de l'escultura catalana. No és estrany que amb aquest bagatge la seva obra assoleixi uns nivells de qualitat altíssims, com demostra el seu retaule de Riudecols, en el qual plantà la *Cathedra Petri* de Gian Lorenzo Bernini al bell mig del carrer central. En canvi, no crec que el retauló dedicat a l'*Arrossegament de sant Marc* —si no vaig errat, del conjunt de l'obra de Lluís Bonifàs i Sastre només n'han quedat els dos relleus de la predel·la del retaule de sant Marc i sant Crispí i algun que altre fragment més— sigui un dels millors exemples per jutjar la seva contribució a l'escultura catalana del set-cents. Tampoc no hi ajuda gens el discret daurat i policromat del plafó, realitzat sense capa de preparació (Carles Espinalt m'indica que aquest tipus de daurat és habitual de mitjan segle XVIII en endavant). A l'aire *kitsch* de l'acabat cal afegir-hi l'aplicació de pigment de plata a les nuvolades sense la necessària colradura —un vernís transparent de tonalitat grogosa que damunt el metall creava un efecte de daurat—, cosa que amb el pas del temps les ennegrí irremeiablement. En canvi, trobo molt efectista el to verd metàl·lic del fullam dels arbres.

La composició del relleu és espaiosa, circumstància que l'escultor ha aprofitat per col·locar els personatges en tota la seva amplada. L'escena està ben encabida en un paisatge exterior en què un portal al costat esquerre pretén remetre l'espectador als afores d'Alexandria, ciutat on sant Marc rebé martiri. L'arbre de la dreta fa de contrapès visual a la porta i, al

mateix temps, marca un punt intermedi de profunditat entre el soldat del primer terme i el fons rocós. Sens dubte, la millor figura és la de sant Marc, que l'escultor ha sabut mostrar en la seva nuesa flàccida i entregada irremeiablement al martiri. Les altres figures, retallades en alt relleu, estan menys aconseguides: el genet, per exemple, és massa gran per a les dimensions del cavall. Passa el mateix amb les proporcions del soldat que arrossega el sant. Tots plegats, a més, presenten contorsions artificioses que contrasten excessivament amb la naturalitat del cos del sant. I això no és tot: Bonifàs es mostra clarament deutor dels seus probables referents formatius. El relleu de la *Translació del cos de sant Marc*, de fet, sembla un calc de l'escena que Bernat Vilar ideà uns anys abans per al retaule dels sabaters de la catedral de Barcelona —no descarto que els sabaters de Valls tinguessin present el retaule barceloní—. Fins i tot els desapareguts àngels guardians que flanquejaven la fornícula central recorden els àngels que el seu pare disposà al retaule de la capella de la Casa de Convalescència de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona; com també recorda l'art del seu progenitor el mogut *Sant Marc*, que encara té un aire del *Sant Pau* del pati de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona. Sigui per la joventut de Bonifàs, o bé pel fet que el condicionà la traça prèvia de Bernat Vidal o perquè la intervenció de Jacint Vila no es limità només a la fusteria, com semblaria *a priori*, el conjunt del retaule de sant Marc i sant Crispí de Valls sembla fins i tot una mica retardatari per a l'època —per fer-nos una idea, són els anys dels retaules de Pau Costa per a la catedral de Girona—.

Francesc Miralpeix i Vilamala

Somni de sant Josep
Esposoris de sant Josep
Mort de sant Josep

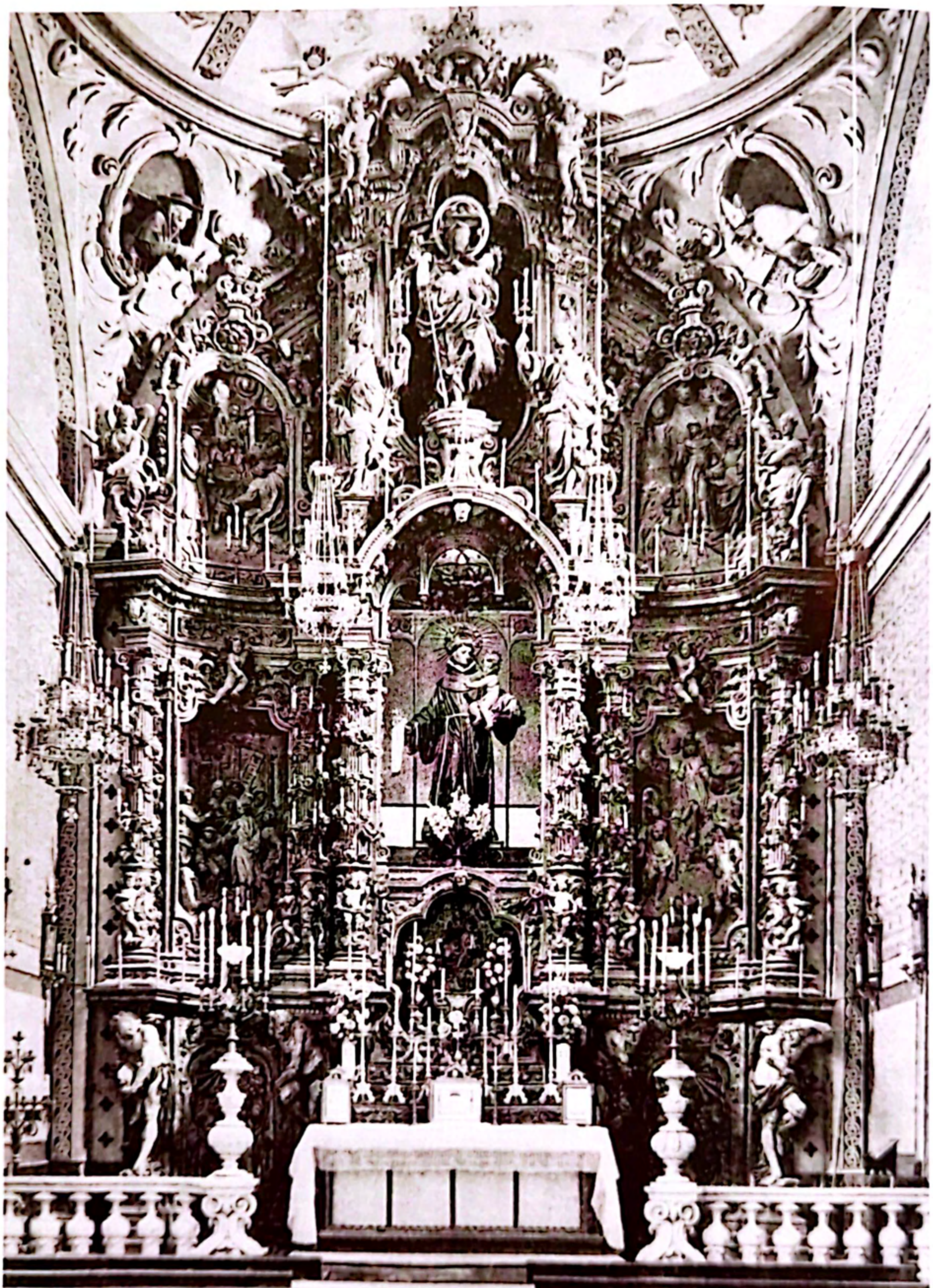
1713-1717

Retaule de sant Josep de la Prioral de Sant Pere de Reus

CRBMC. Aymerich/Díaz

CRBMC. Aymerich/Díaz

CRBMC. Aymerich/Díaz



Retaule major del convent de Sant Antoni de Pàdua de Berga.
Fotografia Arxiu Luigi, Berga.

Pere Costa
(Vic, 1693 – Berga, 1761)

Fusta policromada i daurada

(*Esposoris*) 57,5 x 102,5 x 9,5 cm (núm.inv. 1490)
(*Somni*) 46,5 x 82 x 15,5 cm (núm. inv. 1489)
(*Mort*) 45,5 x 78 x 16 cm (núm. inv. 1491)
Institut Municipal de Museus de Reus

VILASECA 1957; TRIADÓ 1984, p. 181

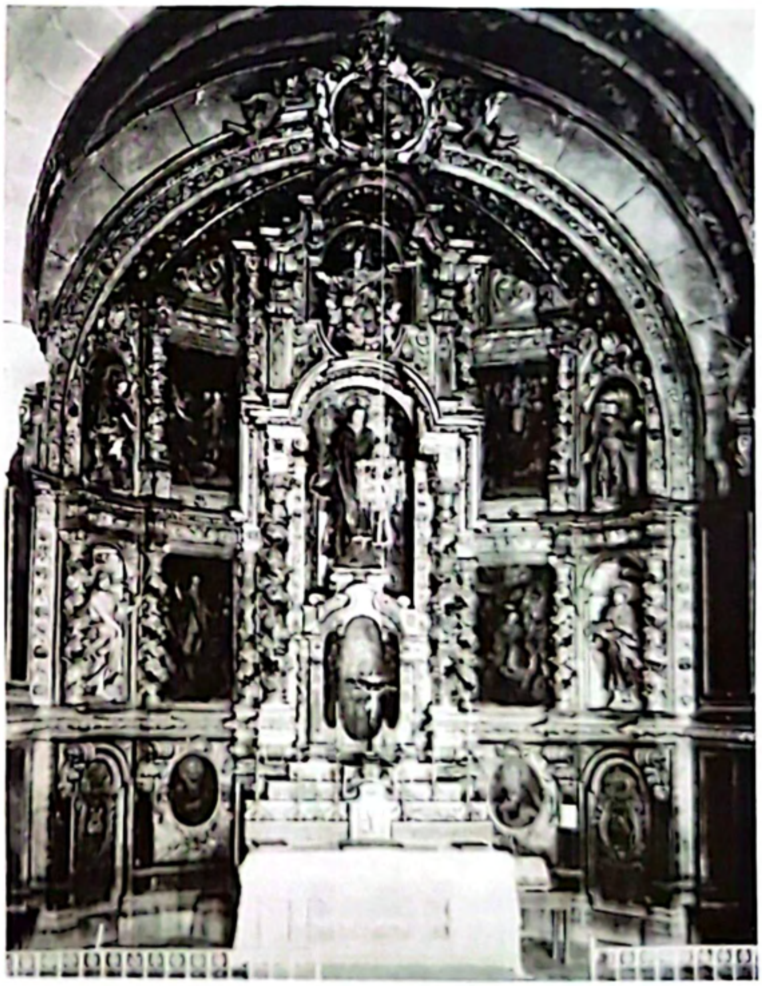
Aquests tres plafons de fusta amb talla en alt relleu, daurada i policromada, representen escenes de la vida de sant Josep i procedeixen del retaule dedicat a aquest sant i construït per Pere Costa entre els anys 1713 i 1717, per encàrrec de la confraria que agrupava els mestres fusters i els d'altres oficis afins actius a Reus. El retaule s'instal·là a la capella que la confraria tenia a l'església prioral de Sant Pere de l'esmentada vila, on romangué fins que el 1936 fou parcialment destruït. Actualment els plafons formen part del fons de l'Institut Municipal de Museus de Reus.

Dos dels tres plafons són rectangulars, si bé la part treballada s'interromp seguint una línia corba abans d'arribar als angles inferiors. El tercer plafó, més gran, té un perfil irregular, amb la part principal allargada i limitada als costats petits per una corba, mentre que el costat gran inferior és recte i el superior presenta una prolongació trapezoïdal al centre. La forma i les dimensions dels plafons permeten deduir que estaven situats a la predel·la del retaule i que el de perfil irregular ocupava l'espai central.

Per esculpir les escenes que decoren aquests plafons, Pere Costa seguí algunes pautes iconogràfiques consagrades per antigues tradicions i altres que es van consolidar principalment després del concili de Trento. La representació dels *Esposoris de la Verge* ja era freqüent a l'edat mitjana, si bé aleshores l'interès se centrava en el personatge de Maria i a sant Josep se li assignava un paper secundari. En aquesta escena, com en totes les que l'incorporaven (rarament se li dedicava una imatge individualitzada), el patriarca tenia l'aspecte d'un home ancià, amb barba blanca i mig calb, i un físic que esqueia al tractament que rebia en els textos de l'època, que li atribuïen una escassa capacitat per complir la seva funció d'espòs de Maria i sovint el feien objecte d'escarni. No fou fins a l'inici del segle XVI, en un procés paral·lel a la reivindicació de la importància del seu paper en la història de la Salvació i al progressiu increment del culte que se li tributava, que el sant fou rejovenit i, des d'aleshores, es representà com un home en la plenitud de la vida, dipositari dels valors morals més elevats i amorosament dedicat a la cura i educació del fill de Maria.

Atès que els Evangelis canònics a penes fan esment de sant Josep, quan la creixent devoció al patriarca donà lloc a una important demanda d'obres il·lustratives de la seva vida, els artistes hagueren d'omplir els buits que deixen els textos canònics acudint a relats apòcrifs i creences populars, com ja ho havien hagut de fer els seus predecessors quan, per donar consistència a la vida de Maria, extragueren de les mateixes

Retaule major de l'església parroquial de Sant Esteve d'en Bas. Fotografia Arxiu d'Arqueologia Catalana. Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona.



fonts l'episodi dels esposoris, dels quals no es diu res als Evangelis canònics.

Cap dels quatre evangelistes no al·ludeix tampoc a la mort de sant Josep, mencionada ja en un escrit apòcrif del segle IV però que no començà a ser objecte de l'atenció dels fidels fins al segle XVI. L'any 1522, el monjo dominic Isolanus escriví un llibre que tenia com a fi principal atribuir a sant Josep els set dons de l'Esperit Sant, i en el qual dedicà uns paràgrafs a explicar el traspàs del patriarca, assistit en la seva agonia per Jesús i la Verge. La popularitat que adquirí aquest episodi fou tanta que sant Josep es convertí en patró de la Bona Mort.

Dels tres episodis representats per Pere Costa, l'únic que es fonamenta en textos canònics és el conegut com el *Somni de sant Josep*. En l'Evangeli segons sant Mateu es troben uns breus paràgrafs relatius a dues visites que l'arcàngel Gabriel realitzà a sant Josep mentre dormia, la primera per dissipar els dubtes del patriarca sobre l'origen de l'embaràs de Maria, i la segona per demanar-li que marxés amb Jesús i Maria a Egipte a fi de deslliurar el Nen de la matança d'infants decretada per Herodes. En les representacions d'ambdues escenes, els personatges principals —Josep i Gabriel— adopten actituds similars i, si no hi apareixen altres personatges, és difícil saber quin dels dos «somnis» volia representar l'artista en un cas determinat, tret que ho indiqui el programa iconogràfic del conjunt d'origen de l'obra.

Pel que fa al *Somni de sant Josep* del retaule reusenc, Joan Ramon Triadó ha interpretat que Pere Costa representà la primera de les dues aparicions (TRIADÓ 1984), malgrat que l'absència d'elements significatius entorn de les dues figures protagonistes no facilita la identificació. Tanmateix, la interpretació sembla encertada, atès que dóna coherència cronològica a la probable posició dels tres plafons en el retaule: a l'esquerra, el *Somni*; al centre, els *Esposoris*, i a la dreta, la *Mort*. El mateix autor destaca el predomini de les línies diagonals en la composició de l'escena, on la figura de sant Josep, profundament adormit, ocupa la part inferior esquerra i l'arcàngel, suspès en l'aire, la part superior dreta. La vestimenta del sant s'adapta, pel seu propi pes, al cos en repòs d'aquest, mentre que la de l'arcàngel s'enlaira i s'estén formant plecs pronunciats. L'escena, que per regla general se sol situar en un interior, amb freqüència el taller de fusteria del sant, està ambientada aquí, curiosament, en un escenari boscós, cosa que ha induït a pensar que l'escultor podria haver-la compost prenent com a model una *Oració a l'hort*. L'única al·lusió a l'ofici del patriarca que conté el relleu és una serra de fuster que s'entreveu darrere d'aquell.

Per representar els *Esposoris de sant Josep*, Pere Costa seguí fidelment allò que la tradició havia imposat segles enrere i que, amb més o menys detalls anecdòtics, els artistes havien repetit fins aleshores, amb les úniques variacions que la seva imaginació i l'ortodòxia de l'Església els permetien. Al centre de la composició disposà, com era preceptiu, el grup format pels tres personatges principals: sant Josep a l'esquerra, la Verge a la dreta i, entre els dos contraents, el summe sacerdot. Sant Josep, que es mostra de perfil a l'espectador i vesteix túnica i mantell, sosté amb una mà la vara florida que determinà la seva elecció entre els pretendents de la Verge, i amb l'altra agafa la mà de Maria. Aquesta, vestida també amb túnica i mantell, que a ella li cobreix el cap, està en posició de tres quarts i recull un extrem del mantell amb la mà lliure, delicadament treballada. El summe sacerdot, abillat a la manera jueva, avança la mà dreta per beneir la unió. A l'esquerra del grup es poden veure tres homes amb expressió malhumorada que representen els pretendents rebutjats de la Verge i, a la dreta, dues dones que formen el seguici de Maria, probablement les seves mig germanes Maria Cleofàs i Maria Salomé. En el punt culminant del plafó Pere Costa hi situà l'Esperit Sant, voltat de raigs de llum i núvols, i a la part inferior dreta, un patge de Maria, l'únic personatge accessori i potser la figura més reeixida del conjunt. Dos grans pedestals sobre els quals s'alcen sengles columnes clàssiques suggereixen que l'escena té lloc al temple de Jerusalem i compleixen, una mica matusserament, la funció de donar al relleu la longitud requerida per l'espai que tenia destinat en el retaule.

La tercera escena, la *Mort de sant Josep*, està presidida pel llit on agonitza el patriarca; llit i sant estan vistos des d'un punt sensiblement més elevat que la resta dels elements del relleu, la qual cosa distorsiona la percepció del conjunt. A la dreta del llit, Jesús reconforta Josep

en els seus darrers moments i li assenyala el cel, on aviat serà rebut. A l'esquerra, Maria observa l'escena i espera contristada l'imminent traspàs del seu espòs. També a l'esquerra del llit, i mig amagat a causa de l'equívoca posició d'aquest, es pot veure un dels arcàngels —Miquel o Gabriel— que, segons la tradició, foren enviats per Jesús a prendre possessió de l'ànima del patriarca i portar-la al cel. Déu Pare i l'Esperit Sant, suspesos entre núvols i raigs de llum que els separen de l'àmbit terrenal, esperen l'arribada de l'ànima del sant situats a l'angle superior esquerre del relleu. Sota el grup celestial, una taula i una peça del parament de la casa ajuden a equilibrar la composició i, al mateix temps, contribueixen a donar a l'episodi un caràcter íntim, accentuat pels cortinatges que emmarquen l'alcova de sant Josep.

Coneixem l'autoria del retaule del qual procedeixen aquests tres relleus gràcies al contracte que els procuradors de la confraria reusenca signaren el 24 de febrer del 1713 amb Pere Costa davant d'un notari barceloní (VILASECA 1957). L'obra, que Pere Costa havia de treballar a Barcelona i fer transportar fins a Reus per mar, es valorà en 560 lliures i s'acordà que quedaria enllestida en el termini d'un any. No obstant això, potser per raó de la guerra que aleshores assolava el Principat, el termini previst no es complí i l'escultor no signà l'àpoca per l'import total de la seva feina fins al 22 de febrer del 1717, aquesta vegada davant d'un notari de Reus (VILASECA 1957). Ignorem quan es procedí a la costosa operació de daurar el retaule, si bé suposem que la confraria es veié obligada a esperar uns anys, atès que per satisfer a Pere Costa una part important dels seus honoraris hagué de recórrer a la venda d'un censal.

La construcció del retaule de la confraria de Sant Josep de Reus ocupa un lloc molt peculiar en el catàleg de les obres de Pere Costa. Quan signà el contracte amb els procuradors de la confraria reusenca, l'escultor encara no havia complert els 20 anys i tot just feia quatre mesos que havia superat l'examen que li conferí el grau de mestre del gremi d'escultors de Barcelona, després d'un aprenentatge del qual tenim poques notícies però que, segons els indicis, s'apartà d'allò que era habitual en l'època.

Podem suposar que Pere Costa aprengué els rudiments de l'ofici a Vic, al taller del seu pare, Pau Costa, un prolífic escultor d'aquella ciutat que en els primers anys del segle XVIII portava a terme obres importants en diferents indrets de Catalunya. Tanmateix, l'any 1707 ja podem documentar la presència de Pere Costa a Barcelona, on residia a casa del pintor Joan Gallart, el qual rebia una quantitat substanciosa de Pau Costa per allotjar i alimentar el seu fill, que aleshores ja havia assolit el grau de jove escultor. En aquella època, Barcelona s'havia convertit en cort de l'arxiduc Carles d'Àustria; per atendre les exigències àuliques, així doncs, foren cridats a la ciutat nombrosos artistes estrangers, entre els quals l'arquitecte Ferdinando Galli, dit Bibiena, i l'escultor Conrad Rudolf. Ceán Bermúdez ens informa que Pere Costa fou deixeble d'ambdós i, almenys pel que fa al primer, el mateix Costa, en un dels molts escrits que ens deixà, confirma la relació que mantingueren i fins i tot la fa extensiva a un període en el qual l'italià ja havia abandonat Barcelona (DORICO 1997). Pel que fa a la relació de Pere Costa amb el segon, més endavant en veurem un petit però significatiu indici.

Amb aquest bagatge —i tal vegada sense la pressió d'haver-se de guanyar el pa amb la pràctica del seu art, gràcies al suport que rebia del seu pare—, Pere Costa ingressà en el gremi d'escultors de Barcelona el 30 d'octubre del 1712, cosa que el facultava per tenir el seu propi taller a la ciutat i per emprendre com a titular les obres que se li oferissin, la primera de les quals sembla que fou el retaule del qual procedeixen els plafons que hem descrit. No deixa de sorprendre la immediatesa amb què un mestre jove com ell rebé l'encàrrec de portar a terme una obra de la importància del retaule de sant Josep, però, essent això excepcional, no és l'única cosa que crida l'atenció de l'esmentat encàrrec. Malgrat la nombrosa documentació notarial consultada per diferents investigadors, ara per ara no ha estat possible localitzar cap altre contracte signat per Pere Costa entre el 1713 i el 1720. En aquest període de vuit anys sembla que l'escultor no assumí personalment la responsabilitat legal de cap feina, i tot just el 1721 es comprometé davant notari a construir el retaule major de l'església barcelonina de Jonqueres (MADURELL 1968). Posteriorment, en canvi, el nom de Pere Costa encapçalà nombrosos contractes, i el catàleg del que, d'acord

amb els criteris tradicionals, s'ha considerat la seva obra és un dels més extensos de l'escultura catalana setcentista.

L'explicació de l'aparent paradoxa que suposa la summa facilitat per contractar la primera obra i l'absència d'encàrrecs explícits durant els anys immediatament posteriors es troba, al nostre entendre, en la integració de Pere Costa en el taller familiar, encapçalat per Pau Costa i format per diferents artífexs segons les necessitats de cada moment. Tenim suficients indicis per pensar que, durant uns anys, Pere Costa formà part d'aquest taller, potser ocupant una posició secundària des del punt de vista mercantil, bé que assumint un paper més important del que generalment es creu en els vessants artístic i productiu. La visió esbiaixada que es té de l'actuació de Pau i Pere Costa durant el període que s'inicia amb l'ingrés del segon en el gremi d'escultors de Barcelona i que s'estén no solament fins a l'any 1721 —significatiu per la signatura del contracte del retaule de Jonqueres—, sinó pràcticament fins a la mort de Pau Costa, l'any 1726, pot haver estat originada per la utilització sistemàtica d'informació procedent de documents notarials —molt centrats en els aspectes legals del treball— i per la menys freqüent consulta d'altres fonts que proporcionen dades més properes al dia a dia de la feina. Cal dir que, mentre que sabem que Pau Costa sempre tingué el centre de la seva activitat a Vic, tot i absentar-se amb freqüència de la ciutat per fer cap a les poblacions on li havien encarregat alguna obra, ignorem on residí Pere Costa durant llargues temporades del període al qual ens referim. Sembla que els primers anys, quan signà el contracte per a la construcció del retaule de sant Josep, treballava a Barcelona; més tard probablement es traslladà a Vic, on estigué actiu al costat del seu pare, i vers el 1720 s'establí novament a Barcelona, durant uns anys encara sota la tutela de Pau Costa.

L'obra atribuïda a aquest escultor en què primer documentaren els investigadors la presència de Pere Costa és el retaule de la Immaculada Concepció de la catedral de Girona (MASIÁ 1941), en concepte del qual, tot i haver estat encarregat el 1710 a Pau Costa (PÉREZ 1988), s'efectuaren diversos pagaments al seu fill entre els anys 1714 i 1719, segons que consta en els llibres de l'Obra de la catedral. El desconeixement d'una forma de procedir semblant en altres treballs induí a pensar que aquest retaule era una obra en què pare i fill col·laboraren ocasionalment, quan ara sabem que aquesta col·laboració no tingué en absolut un caire d'excepcionalitat. És molt probable que altres retaules construïts a la catedral gironina en aquella època, com el de l'Anunciació, el de sant Narcís, el de sant Miquel o el de la Mare de Déu dels Dolors, també fossin fruit del treball del taller encapçalat per Pau Costa, però amb una participació molt activa de Pere Costa. Aquesta participació té un suport documental en el cas del retaule de sant Rafael, recentment restaurat i instal·lat en una capella de l'interior del temple després de passar molts anys oblidat al claustre. Algun dels pagaments d'aquest retaule, que es feren els anys 1721 i 1722 a través de l'administració del Ferial (Arxiu de la Catedral de Girona, Ferial, *Comptes*, 1704-1713 i 1720-1725), tingueren com a receptor Pere Costa, com anys abans ho havia estat de diferents pagaments del retaule de la Immaculada Concepció. El retaule de sant Rafael, a més, a diferència del de la Immaculada, presenta una empremta clara de l'estil de Pere Costa, com també s'observa en el retaule de sant Narcís.

Diverses obres contemporànies del retaule de sant Josep de la prioral de Reus i generalment atribuïdes a Pau Costa tingueren igualment la participació de Pere Costa. Ocupa un lloc destacat entre aquestes obres el retaule dedicat a sant Antoni de Pàdua a l'església del convent franciscà de Berga, que Pau Costa contractà l'any 1712 i en el qual treballà discontínuament fins al 1723 (DORICO 1994). La importància d'aquest retaule a l'hora de determinar quin paper assumien pare i fill en el negoci familiar rau en el fet que, segons que consta documentalment, la traça seguida al convent franciscà era original de Pere Costa; amb tot, la seva aportació se centrà probablement en el cos del retaule, de marcada composició arquitectònica i absència total de columnes salomòniques, substituïdes aquí per columnes de fust estriat recorregudes helicoïdalment per una garlanda estreta de flors que deixava a la vista una bona part del fust. Aquest tipus de columna ja havia estat emprat en obres anteriors de Pau Costa, però sempre coexistint

amb columnes salomòniques, a les quals s'apropava mimèticament pel fet que, en ser tan voluminosa, la garlanda adoptava l'aspecte de les espires de les columnes tradicionals.

Entre les obres d'aquest període en les quals pare i fill col·laboraren podem esmentar també el retaule major de l'església parroquial de Sant Esteve d'en Bas, que Pau Costa ja havia començat el 1715 (LLONGARRIU 1992). Els treballs de construcció i, principalment, la seva gestió econòmica generaren diversos incidents que ens permeten documentar la presència de Pere Costa a la vila, encara que no sembla que aquí influís en la concepció de l'obra. L'absència de trets innovadors en aquest retaule, erigit aproximadament en els mateixos anys que el de sant Antoni, es podria deure al fet que els obrers de la parròquia de Sant Esteve van imposar als escultors una traça escollida prèviament a la formalització de l'encàrrec.

Una nova evidència del treball conjunt de Pau i Pere Costa la trobem en el retaule major de l'església parroquial de Palafrugell, més adient al gust de l'època que el de Sant Esteve d'en Bas i d'una qualitat escultòrica remarcable. El 1708 Pau Costa s'havia compromès a construir aquest retaule d'acord amb la traça del que anys enrere havia fet a Cassà de la Selva, però el 2 de novembre de 1710 se signà un nou compromís en el qual l'escultor s'obligava a prendre com a model la traça del retaule d'Arenys de Mar, que aleshores estava a punt d'acabar (PÉREZ 1988). La construcció del retaule de Palafrugell fou particularment accidentada i els treballs s'interromperen i reprengueren en diferents ocasions, la qual cosa obligà Pau Costa a instal·lar-se repetidament a la vila, on encara el trobem a mitjan 1724. Pere Costa s'hi traslladà igualment diverses vegades i no només contribuí a l'obra de retaule, sinó que també realitzà algun petit treball per a les institucions locals, com la restauració d'una imatge de la Verge que la confraria del Roser li encarregà el 1718 (Arxiu Parroquial de Palafrugell, *Liber fraternitatis Beatae Virginis Mariae de Rosario*, 1601-1910).

A diferència del que s'esdevé en la majoria de les obres, en el cas del retaule major de Palafrugell coneixem el nom d'alguns dels escultors que col·laboraren amb Pau i Pere Costa. Un d'ells era Joan Coll, sobre el qual repercutiren negativament els problemes derivats del conflictiu progrés del treball i de la dilació amb què s'efectuaren els pagaments. Precisament gràcies a la reclamació judicial que el 1724 presentà contra Pau i Pere Costa l'hereva de Joan Coll, mort a Girona poc abans, tenim la confirmació de l'estreta relació professional que pare i fill mantenien, fins i tot en una data tan avançada (Arxiu de la Corona d'Aragó, Real Audiència, Plets del Tribunal del Real Consolat de Comerç de Catalunya, reg. 12.693). És ben significatiu que la demandant interposés la reclamació conjuntament contra ambdós escultors, considerant-los igualment responsables d'un deute derivat de la feina feta per Joan Coll no solament a Palafrugell, sinó també a Berga i a Sant Esteve d'en Bas. Pere Costa, en un intent d'evadir la responsabilitat, al·legà que en el temps en què es formalitzà el deute, si bé ja treballava a Barcelona, estava sota la pàtria potestat de Pau Costa i, per tant, «no trabajava ni tenía casa por sí, sí por cuenta de Pablo Costa, su padre, de quien era la manutensión de la casa, y dirección y arte y oficio de escultor». Per donar suport a aquesta afirmació presentà diferents testimonis que declararen saber que Pau Costa emparaulava oficials per al taller barceloní, decidia sobre el treball que havien de fer i els acomiadava si calia. Disconforme amb el plantejament de Pere Costa, l'hereva de Joan Coll replicà que Pau Costa no era mestre escultor de Barcelona i «por consiguiente, no podía correr ni el trabajo ni la casa por quenta de dicho Pablo». Ignorem quina fou la decisió del jutge respecte a l'impagament, però pel que fa a la relació entre pare i fill, la informació continguda en la documentació processal permet deduir que Pere Costa, tot i haver-se instal·lat novament a Barcelona, encara mantenia un estret vincle professional amb el seu pare el 1724, potser d'una forma que estava fora dels límits d'allò que permetia la normativa gremial. En interpretar que la situació del taller, tal com la descrivia Pere Costa, era irregular, i en concloure que Pau Costa no podia tenir cap responsabilitat sobre aquell, l'hereva de Joan Coll pretenia demostrar que Pere Costa treballava per compte propi i, consegüentment, evitar que es desvinculés del deute. Amb aquesta mateixa finalitat, sembla que es negà a donar crèdit a les declaracions dels testimonis aportats per

l'escultor, tot i que molt probablement eren indicatives de la forma com realment estigué organitzada la feina en el taller barceloní durant uns anys, al marge que s'incorregués en una vulneració de les ordinacions gremials. (Tot i no ser determinant per al que aquí s'exposa, no volem deixar d'esmentar, per la importància del personatge a qui es fa referència, que en un compte adjunt a la documentació del procés que acabem de relatar consta que Pau Costa lliurà a Joan Coll dues mans de fusta d'arboç «fetes de Rodulfo».)

La continuïtat dels vincles professionals entre Pau i Pere Costa, que en un primer moment permeteren a un jove Pere Costa emprendre la construcció del retaule de sant Josep de la prioral de Reus, pot explicar que fins i tot en la segona obra que ens consta que Pere Costa, ja entrat l'any 1721, emprengué com a titular —el retaule major de Jonqueres— encara es presentés Pau Costa per avalar la solvència del seu fill (Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, not. Pau Mitjans, man. 1722, f. 337-340: 4 de maig del 1722). La implicació de Pau Costa en el taller barceloní de Pere Costa també ens permet donar una explicació plausible a una de les clàusules del contracte que Pau Costa signà el 1724 amb el fuster gironí Josep Serrano per cedir-li una part de la feina que, com havia convingut uns mesos abans amb els regidors de Cadaqués, estaria al seu càrrec en l'obra del retaule major de l'església parroquial de la vila (GUITERT 1954). En l'esmentada clàusula, Pau Costa es reservava la possibilitat de fer treballar «històries o figures a Barcelona», i probablement no es referia a la ciutat en termes generals, sinó al taller del qual el seu fill era titular.

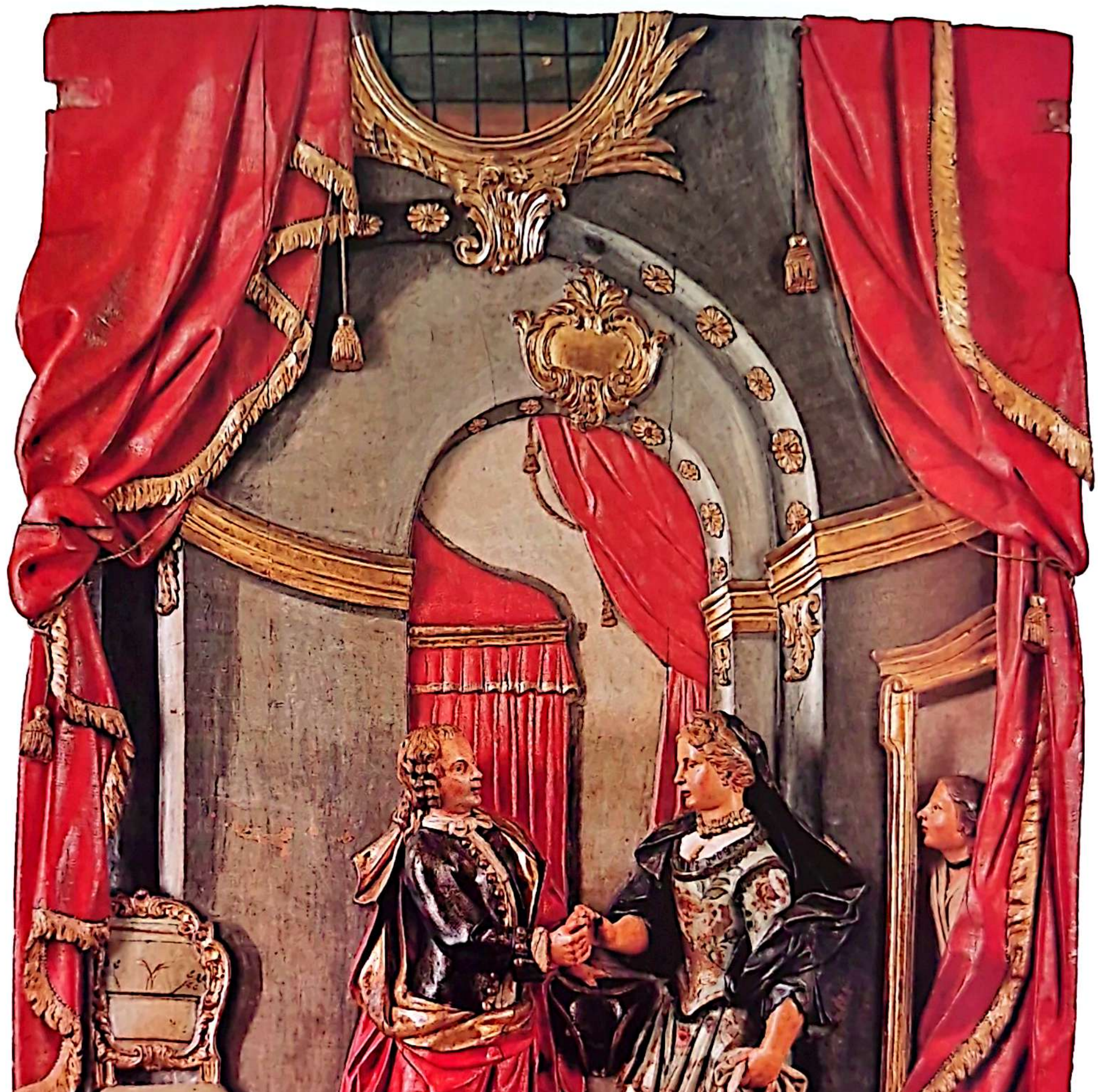
Tot fa pensar que aquesta clàusula no tingué efectivitat, atès que els treballs del retaule de la vila marinera encara estaven molt endarrerits quan, el 1726, la mort sorprengué Pau Costa. Aleshores Pere Costa ja havia assolit un prestigi notable, i tenia al seu davant un futur prometedor que el consagraria com un dels principals renovadors de l'escultura catalana del segle XVIII i el convertiria en el primer català a qui es concedí el títol d'acadèmic de mèrit de la Real Academia de San Fernando de Madrid. La seva obra, no exempta d'alts i baixos, seria sol·licitada per institucions religioses i civils de tot Catalunya i les seves opinions, fonamentades en uns coneixements poc habituals entre els artífexs de l'època, alimentarien polèmiques i sovint li crearien enemics. Volgueren les circumstàncies de la vida de l'escultor que l'any 1735, quan, fugint d'un entorn que se li mostrava hostil, deixà Barcelona i s'instal·là temporalment a la vila de l'Aleixar, propera a Reus, la comunitat de preveres de Sant Pere li encarregués la construcció del retaule de santa Susanna (Arxiu Històric Provincial de Tarragona, Notarials Reus, not. Carles Claveria, man. 1735, f. 259v-262v: 19 d'octubre del 1735), destinat a ocupar una capella situada a pocs metres de la que des de feia vint anys allotjava el retaule de sant Josep.

CARLES DORICO I ALUJAS

Noces de sant Aleix

1769

Retaule de sant Aleix de l'església parroquial de Sant Joan Baptista de Valls



CRBMC. Aymerich/Díaz

Marededéu

1769

Retaule de sant Aleix de l'església parroquial de Sant Joan Baptista de Valls

CRBMC. Aymerich/Díaz

Lluís Bonifàs i Massó
(Valls, 1730-1786)

Fusta daurada i policromada
(Noces de sant Aleix)
158 x 121 cm

(Marededéu)
65 x 44 cm
Església parroquial de Sant Joan Baptista de Valls

RIBAS 1913, p. 45; MARTINELL 1917, p. 67-69; MARTINELL 15 de maig del 1925; MARTINELL 24 de juliol del 1925; MARTINELL 1948, p. 29, 49, 180-183, fig. 4-5, 27, 28, 52, 57, 107, 108, 109; MARTINELL 1963, p. 129-131, làm. 77; ARAGONÈS-FUXET-SANROMÀ-VÁZQUEZ 1997, p. 60-61; FABRA 1985, p. 4; BASSEGODA NONELL 1990, p. 160

Juntament amb l'esplèndid *Sant Aleix jacent* i el relleu dedicat al tema de les *Temptacions de sant Aleix*, les *Noces de sant Aleix* i la *Marededéu* constitueixen els únics fragments que es conserven de la decoració original de la capella de Sant Aleix de l'església de Sant Joan Baptista de Valls. El patronatge de la capella era compartit entre l'escultor Lluís Bonifàs i Massó, que el 1769 en realitzà la totalitat de la decoració, i el botiguer vallenc Josep Ixart i Jover, que en pagà el daurat el 1771 (SANTESMASES 1987). La capella estava ubicada en el sotaescala d'accés al cor de l'església, potser, com diu Cèsar Martinell, en un intent de recrear el darrer habitacle de sant Aleix —personalment també trobo curiós el fet que el culte romà a sant Alessio sigui justament a l'església de San Bonifacio—; en qualsevol cas, mossèn Ribas ja hi assenyala l'existència d'una capella dedicada al sant el 1693 (MARTINELL 1948, p. 180 i s., not. 191). El 17 d'abril del 1769, diada de *Sant Aleix*, mossèn Anton Bonifàs, oncle de l'escultor, beneí el retaule i hi digué la primera missa.

Tradicionalment s'ha assenyalat l'elecció de la sepultura i l'advocació a sant Aleix com una iniciativa de l'escultor Lluís Bonifàs i Massó, però potser caldria tenir en compte la possibilitat que no hagués estat seva, sinó del seu avi Lluís Bonifàs i Sastre (1683-1765). En un codicil del 1762 afegit al testament del 1753, l'avi Bonifàs canvià de parer: de desitjar que l'enterressin a l'església dels carmelites de Valls —on fou sepultat el cos del seu fill Baltasar Bonifàs i Anglès (1709-1747)— passà a voler el descans etern a l'arxiprestal de Sant Joan, en un vas o sepulcre que hauria de fer el seu nét Lluís Bonifàs (MARTINELL 1948, p. 181, not. 192). Qui sap si això explicaria —en contra del parer de Martinell, segons el qual es tractava d'un autoretrat del nét— que la fesomia del sant Aleix del plafó de les *Noces* recordi tan intensament els trets facials de Lluís Bonifàs i Sastre, fixats i coneguts per un gravat realitzat a partir d'un oli perdut de Manel Tramulles i per un dibuix (cfr. MARINELL 1948, fig. 2 i 3). Penso que seria, a més, una raó de pes per matisar la prematura preocupació del jove Bonifàs pel seu traspàs: el 1762, quan Martinell diu que s'obrí la sepultura, tenia 32 anys.

La voluntat de l'avi de ser enterrat a la capella que el nét s'encarregaria de decorar representa el punt i final d'una relació estreta que s'inicià en el moment en què Lluís Bonifàs i Sastre, dolgut per la conducta dels seus fills —no sembla que Baltasar Bonifàs i Anglès heretés ni la dedicació ni la destresa del seu pare per a l'escultura—, dipositià les esperances de trobar un continuador del taller familiar en Lluís Bonifàs i Massó, el seu nét; així es dedueix, si més no, d'una carta que li remet fra Pere Batlle, prior d'Escaladei (MARTINELL 1961, p. 140). Sota la tutela de l'avi, Lluís Bonifàs i Massó es convertí en un dels millors escultors catalans de la segona meitat del segle XVIII, un reconeixement que li arribà ben aviat, quan tot just havia complert 33 anys: el 5 de juny del 1763, després d'examinar positivament el *Sant Sebastià* d'alabastre i tres dibuixos —a més del memorial preceptiu, redactat pel seu avi—, els acadèmics de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid el distingiren amb el grau d'acadèmic de mèrit de la institució rectora de les arts espanyoles.

Per raons òbvies d'espai m'és impossible enumerar *in extenso* tota la seva abundant producció, d'altra banda ben documentada gràcies a les monografies i els estudis de Cèsar Martinell, que localitzà i estudià el valuosíssim *livre de raison* de l'escultor. D'ençà del 1752, quan s'independitzà —o prengué definitivament les regnes del taller del seu avi—, i fins a la seva mort, ocorreguda el 1786, Lluís Bonifàs treballà arreu del territori català, des dels monestirs tarragonins de Poblet i Escaladei fins a les cate-

drals de Barcelona, Lleida i Girona, passant pels importants santuaris de la Misericòrdia de Reus o del Remei d'Alcover; sense oblidar les ininterrompudes comandes que contractà per a una multitud d'esglésies i confraries, la major part de les quals es perderen el 1936. Val la pena assenyalar, a títol d'exemple, algunes de les seves feines més importants: els retaules de sant Jeroni i del Sant Crist de l'església de Sant Miquel del Pla de Tarragona (1752); el retaule de santa Magdalena de l'Arboç (1752); el retaule de santa Tecla i sant Esteve de Sant Martí de Maldà (1755); el retaule major de Sant Joan de l'Aleixar (1755), l'estàtua de sant Miquel per a l'església de Sant Miquel del Port de Barcelona (1755); el retaule major d'Almoster (1757); el retaule de Nostra Senyora del Roser de l'Arboç (1759); el retaule de Nostra Senyora de l'Esperança i de la Puríssima Sang de Tàrrega (1760-1764) (*vid.* LLOBET 2002, p. 200 i s.); el retaule de Nostra Senyora de la Victòria de Valls (1762); el retaule de sant Ignasi de la Granadella (1762); el retaule major de Cubells (1764); el retaule de la Verge de Paretdelgada de la Selva del Camp (1765); el retaule major de les Borges Blanques (1766) (*vid.* YEGUAS 2002, p. 94 i s.); el retaule de santa Eulàlia de Riudecols (1769); el retaule major de Golmés (1770); el retaule de sant Isidre de Vilanova i la Geltrú (1771); el retaule major del Vendrell (1771); la llitera de la Verge de la catedral de Girona (1773); el cor de la catedral de Lleida (1774); el retaule de la Verge dels Dolors de Valls (1779); el retaule major de Nulles (1779); el retaule del Roser d'Alió (1782), etc. Traces, monuments i passos de Setmana Santa —el desaparegut *Crist a la columna* de la Selva del Camp, amb les nafres a l'esquena i amb la gravetat serena de la seva expressió, és una de les millors obres de Bonifàs—, reformes arquitectòniques, marcs de quadres, pintures, etc. complementen l'heterogènia demanda que, gràcies a un taller ben organitzat, fou capaç de satisfer i, al mateix temps, dibuixen amb molta exactitud l'èxit i l'acceptació que obtingué la seva escultura.

El relleu dedicat a les *Noces de sant Aleix* que es pot veure exposat a Girona era ubicat a la paret lateral del costat de l'Evangeli. L'altre relleu conservat, en el qual es representa el tema de les *Temptacions de sant Aleix*, estava emplaçat a la paret lateral del costat de l'Epístola, en un espai molt més reduït, ja que s'havia d'encabir a la banda baixa del pendent de l'escala. La *Marededéu* ocupava el sector central, just a sobre del nínxol amb la imatge jacent de sant Aleix. El programa es completava amb representacions de santa Sabina —la primera néta de l'escultor, que apadrinà, es deia Maria Sabina—, de sant Ferran —potser en honor al seu grau d'acadèmic— i de santa Teresa —patronímic d'una de les filles de l'escultor—, situades dintre fornícules amb petxina a banda i banda de la mesa d'altar (FABRA 1985, p. 4), algunes de les quals es poden apreciar vagament en una fotografia antiga de la capella de Pere Català. La decoració es completava amb una rica decoració de llaçades vegetals amb aire de *rocaille* a la part superior —una solució visual molt enginyosa, consistent a dissimular el baixant triangular de l'escala mitjançant un fals enquadrament que, vist frontalment, lligava amb la forma quadrangular de la reixa— i amb les heràldiques entrellaçades dels Ixart i dels Bonifàs a la panxa de la mesa d'altar.

El plafó dedicat a les *Noces de sant Aleix* i l'alt relleu de la *Marededéu* són dos treballs que posen de manifest la plenitud de l'estil de Lluís Bonifàs. A les *Noces*, Lluís Bonifàs concep l'episodi com un acte teatral: els grans cortinatges vermells situats a banda i banda s'obren per mostrar un dels moments àlgids de l'hagiografia del sant, l'instant en què el jove patrici romà entrega a la seva esposa l'anell de núpcies, gest amb el qual simbolitza la renúncia als vots matrimonials recentment contrets amb ella per anar-se'n a pelegrinar a Terra Santa i portar una vida humil i mendicant (RÉAU 1958, III-1, p. 52). A banda de l'hàbil domini dels recursos pel que fa a la representació —l'escultor deforma els detalls arquitectònics i la caixa escènica per afavorir-ne la contemplació lateral, ja que el plafó s'havia d'ubicar en una de les parets de la capella—, resulta particularment interessant la llibertat amb què l'artista ha imaginat el passatge, ja que trasmuda l'aspecte que podria tenir una casa patrícia de la fi del segle III dC i la indumentària dels seus habitants, i els substitueix per una luxosa estança catalana del setcents on sant Aleix i la seva dona vesteixen a la moda contemporània: sant Aleix, abillat amb perruca i vestint capa, casaca, armilla, calçó i mitges de seda; la seva dona, guarnida amb fal-

dilla estampada de flors, cos amb brodats i malla negra al cap. L'originalitat de l'episodi que li fa de *pendant*, en canvi, no rau ni en l'escenografia ni en la indumentària —a les *Temptacions*, el sant Aleix és una bella figura vestida a l'antiga—, sinó en l'enquadrament visual de l'escena, consistent en una mena de diorama vegetal que es replega sobre si mateix per donar una solució de continuïtat cap a la vegetació del fons del paisatge.

La figura de la Verge és més convencional, en el sentit que recorda una tipologia de Verge amb el Nen entronitzada sobre una nuvolada molt habitual en la pintura i l'escultura de l'alt barroc i el tardobarroc romà, que a casa nostra tingué els primers ecos cap al darrer quart del segle XVII. Prova d'això que dic és la bellíssima ànima informe per la qual intercedeix la Verge, que necessàriament ens transporta a aquest univers formal que l'estètica del barroc inventà per a l'*ars bene morendi*. A banda del tradicional accés a la cultura figurativa forana via l'estampa —el 1776 Bonifàs anota que posseïa el «llibre de ystorias» que havia pertangut a l'escultor Galderic Berenguer (MARTINELL 1948, p. 67)—, l'escultor tenia en l'estatuària del seu avi un gran rebost figuratiu. En aquest sentit, valgui com a exemple el retaule major de Riudecols, un moble majestuós aixecat el 1740 pel seu avi, al bell mig del qual —ja ho feia notar Martinell (MARTINELL 1948, p. 165)— sobresurt una versió de la *Cathedra Petri* de Gian Lorenzo Bernini per a Sant Pere del Vaticà, si bé per al sant Pere *in catedra* prengué com a model l'*Urbà VIII* del mateix Bernini o el *Climent X* d'Ercole Ferrata, des de ben aviat difosos per l'estamperia de Giovanni Jacopo de Rossi. El 1764, en depurar la part arquitectònica del retaule de Cubells realitzada per l'avi —elimina la decoració del bancal, substitueix la columna salomònica per una d'ordre compost i de fust llis, engrandeix el primer cos i lliga millor la transició cap al segon, etc.—, Lluís Bonifàs recupera el model de la càtedra per a l'habitacle central del seu retaule major de Cubells (*vid.* la fotografia de MARTINELL 1948, fig. 87).

A la llibertat compositiva amb la qual Bonifàs afrontà els plafons de sant Aleix —és probable que, en tractar-se de la seva capella, tingués un marge creatiu més ampli, si bé llicències semblants ja les podem observar en el *Baptisme de sant Francesc* (MNAC) del pintor Antoni Viladomat— caldria afegir-hi l'elegància de les composicions. L'escultor centra l'atenció de l'espectador en les figures del primer terme, realitzades en un alt relleu que les aïlla d'un fons llunyaníssim al qual s'arriba gradualment pels laterals. Al meu entendre, Bonifàs buida l'escenari per centrar-se en la figura. Això mateix ho podem observar amb precisió en el *tour de force* —en paraules de Martín González (MARTÍN GONZÁLEZ 2001, p. 508)— més «classicista» del seu catàleg, és a dir, en els malaguanyats relleus del cor de la catedral nova de Lleida, coneguts per bones fotografies. En aquesta obra, començada cinc anys després d'esculpir la seva capella, Bonifàs aplica un *stiacciato* aplanadíssim al fons i un punt de vista força baix, recursos que, sumats, aïllen i atorguen monumentalitat a les figures dels diferents plafons, reblades per un plegat cantellut i per un gust per l'aresta que facilita el clarobscur —algunes figures gairebé tenen la part superior del cos exempta—. El resultat és un conjunt de figures de sants i evangelistes d'una gran austeritat, la força de les quals, a més, resideix en la concentració dramàtica i emotiva de les seves expressions severes. Al meu entendre, el cor de Lleida és un petit manifest estètic —de caire local, és clar— del classicisme barroc tardà a casa nostra i, al mateix temps, un girar pàgina a l'estètica d'arrel més barroca dels seus inicis; un canvi lent que ja s'intueix als plafons de la vida de sant Aleix de la parroquial de Sant Joan de Valls, però que gosaria dir que comença pròpiament en els primers anys de la dècada dels seixanta amb obres com el *Sant Joan* i el *Sant Josep* de Cubells (1764), el *Sant Pau* i el *Sant Francesc de Paula* del castell de Valls (1766), el *Sant Josep* de la catedral de Barcelona (1767) o el *Sant Aleix jacent* de Valls (1769). És com si el *berninisme* de l'avi s'hagués apagat lentament per donar pas a una obra de regust més classicista, més tocada per l'influx de projectes com el de l'apostolat de Sant Joan del Laterà de Roma. No és endebades que em remeto a aquesta gran obra romana: al Laterà, els escultors Camilo Rusconi, Pierre-Étienne Monnot o Pierre Legros passaren pàgina, sota la supervisió de Carlo Fontana i Carlo Maratti, a l'art de Gian Lorenzo Bernini. D'alguna

manera —potser a través dels Vergara, als quals faré referència tot seguit, o via les estampes, ja que al cap de pocs anys l'escultor Josep Pujol i Juhí reproduirà l'apostolat del Laterà al seu retaule de Sant Pere de Matamargó de Pinós (1792-1794)—, Bonifàs degué tenir accés a arquetips escultòrics com els del Laterà o semblants, més tocats per la sobrietat i la frugalitat imposades per l'estètica *marattiana* de principis de segle —vegeu el *Sant Joan* o el *Sant Josep* de Cubells, per exemple—. No ens ha d'estranyar, de fet, que una de les poques pintures atribuïdes a Lluís Bonifàs sigui justament una còpia de l'*Eccehomo* del Museu del Louvre executat per Guido Reni, un pintor —juntament amb A. Carracci o amb Domenichino— que guiarà l'esforç de depuració classicista teoritzada per Bellori i aplicada pel *principe* Carlo Maratti en el si de l'acadèmia romana de San Luca. I encara més: la possibilitat que Bonifàs també conegués informacions de l'estatuària romana més moderna —penso ara en Giuseppe Rusconi, Pier Leone Ghezzi, Filippo della Valle o Francesc Vergara— tampoc no s'hauria de descartar, sobretot si tenim en compte la seva relació amb els germans valencians Josep i Ignasi Vergara, pintor i escultor, respectivament. En el cas del primer, és coneguda l'amistat que els unia i la relació epistolar que mantingueren. Pel que fa al segon, David Gimilio ha publicat recentment una carta de Bonifàs a Josep Vergara on s'especifica que el germà escultor els féu de missatger en una ocasió (GIMILIO 2005, p. 196). No hem d'oblidar, a més, que Ignasi Vergara hauria treballat per a l'oratori de Sant Felip Neri de Barcelona a mitjan segle XVIII —la historiografia antiga ja li atribueix el *Sant Felip Neri*, el *Sant Fèlix Cantalici* i el *Sant Ramon de Penyafort* (cfr. LAPLANA 1978, p. 181-188, amb bibliografia)—.

No és el lloc més idoni per pensar-hi, però no serà sobrer acabar apuntant que l'accés a una estètica més tocada pel classicisme barroc es consolida, al meu entendre, en un Lluís Bonifàs en contacte amb escultors com el barceloní Carles Sales, format a Madrid amb Giovanni Domenico Olivieri, o amb l'aragonès Juan Adán. Bonifàs podria haver observat l'elegant estatuària de Sales a Tarragona mateix, a la capella de Santa Tecla de la catedral, o als magnífics relleus del Pilar de Saragossa. De Juan Adán, acadèmic de San Fernando de Madrid i de San Luca de Roma, amb qui coincidí mentre treballava en el cor de Lleida —vegeu l'intent d'Esther García de relacionar l'arribada a Catalunya de «l'ambient classicista imperant a Itàlia» [sic] amb l'estada d'Adán a Lleida entre el 1776 i el 1782 (GARCÍA 2003, p. 630 i s.)—, és més que evident que n'aprengué quelcom. La *Pietat* que presidia el retaule dels Dolors (1779) de Sant Joan de Valls de Bonifàs, per exemple, reproduïa el grup escultòric central del retaule de la Pietat de la Seu Nova de Lleida de Juan Adán, que, alhora, era molt semblant al de Nuestra Señora de las Angustias que l'escultor aragonès feu per a l'església de les Escuelas Pías de San Fernando de Madrid (vegeu-les a GARCÍA 2003, fig. 3 i 4). Partint dels arguments plantejats, sóc del parer que qui dóna el tret definitiu vers un decantament «classicista» de l'escultura a Catalunya —que no pas acadèmic, com a vegades s'ha subratllat—, encara que una part de la seva obra tingui les arrels plantades en l'univers formal del barroc, és Lluís Bonifàs i Massó en la dècada dels seixanta del segle XVIII. Penso, en definitiva, que Bonifàs pren el testimoni dels primers passos que donaren en aquesta direcció Pere Costa o Jacint Morató.

Mort de sant Aleix. Església de Sant Joan de Valls. Fotografia CRBMC. Aymerich/Díaz.

FRANCESC MIRALPEIX I VILAMALA

Immaculada Concepció

1771-1786

Procedent de l'oratori de casa Rodon de Valls

CRBMC. Aymerich/Díaz

Atribuït a Lluís Bonifàs i Massó
(Valls, 1730-1786)

Fusta daurada i policromada
71 x 24,5 x 23 cm
Museu de Valls
(núm. inv. 2229)

MARTINELL 1948, p. 220-221, fig. 42

En 1771 la família Rodon va edificar al carrer de Sant Antoni de Valls una casa amb un oratori que tenia la corresponent sagristia. Segons testimonia Martinell (MARTINELL 1948, p. 220), a la sagristia es va conservar, fins a l'any 1934, un armari que mostrava una decoració relacionada de manera inconfusible amb altres treballs de Lluís Bonifàs. A l'oratori hi havia tres imatges de talla que representaven la *Immaculada Concepció, Sant Pere Apòstol* i *Sant Joan Baptista*. Totes tres passaren a la col·lecció privada de Cèsar Martinell. Malgrat no disposar de cap dada documental que hi fes referència, la procedència vallenca, la data de construcció de la casa —que coincideix amb l'època de plenitud de l'escultor—, la tradició de la família Rodon i l'existència de l'armari, a més de raons estilístiques deduïdes per Martinell en comparació amb altres obres documentades de Lluís Bonifàs, el portaren a atribuir a aquest escultor l'autoria de les tres imatges. L'any 2003 el Museu de Valls adquirí la *Immaculada* a Rosa M. Martinell. Les altres dues imatges es troben actualment en una col·lecció privada.

Maria es representa dempeus, amb el cap lleugerament aixecat i la mirada dirigida vers el cel. Les mans, unides en oració al nivell del pit, mantenen els braços enlairats i descentrats, respecte a l'eix central de la figura, cap a la dreta. La cama dreta, en tensió, sosté el pes del cos, mentre que l'esquerra, flexionada, manté el peu retirat enrere. Amb el peu dret Maria aixafa el cos d'una serp, que sosté una poma amb la boca i repta per damunt d'una base de núvols, dels quals emergeixen, cap amunt, les banyes de la lluna en quart creixent. L'aspecte de Maria és el d'una adolescent de faccions regulars i mòrbides, amb nas recte, barbeta arrodonida, galtes plenes i pòmuls alts. Al cap duu corona reial i diadema radiant, de fusta daurada, en què els raigs flamejants s'alternen amb tiges més llargues que culminen amb estels als extrems. Els llargs cabells, partits per una ratlla central, cauen en ondes ben ordenades a ambdós costats del cap, queden recollits al nivell de la nuca i pengen en blens ondulats sobre les espatlles. Calçada amb sandàlies, Maria vesteix una túnica de color blau cel que té el coll i l'extrem de les mànigues daurats i que apareix decorada amb roses i lliris. El mantell, de color blau fosc, penja del braç esquerre i li envolta el cos al nivell dels malucs. Tant la falda de la túnica com el mantell estan fortament moguts pel vent, i si en el cas de la primera la roba s'adhereix a les cames i voleteja cap a la part posterior, les vores i els plecs del mantell s'agiten en onades successives i creen un efecte de gran plasticitat i moviment, en una línia imaginària en espiral que rodeja la imatge. Aquesta recolza sobre una peanya quadrangular, decorada amb roses a les quatre cares i amb fulles d'acant als quatre angles.

La policromia, que una restauració recent ha alliberat de la pàtina fosca que l'amagava, mostra un treball delicat, tant en la carnació del rostre, de les mans i dels peus com en la tècnica de l'estofat, en què l'aplicació de la pintura sobre una primera capa d'or permet albirar la brillantor del metall. Un cop aplicada, la pintura es va retirar regularment amb la punta d'una canya molt fina per tal de causar l'efecte d'un teixit de gran riquesa. En el cas de la túnica, la pintura es va aplicar en una primera capa sobre l'or, es va marcar amb la canya per tal de donar la sensació d'un teixit fet amb fils d'or i, posteriorment, s'hi van pintar roses i lliris policroms, amb les seves tiges i fulles. Al mantell, sobre una primera capa de color blau fosc, posteriorment ratllada, es van dibuixar temes vegetals estilitzats en un to blau més clar. L'or apareix amb el seu color a la corona i la peanya, i colrat a les banyes de la lluna.

Malgrat la destrucció, en 1936, de la majoria de les obres de Lluís Bonifàs, la comparació amb les fotografies d'algunes imatges documentades de l'escultor revela una sèrie de punts de contacte amb la *Immaculada* de casa Rodon que ajuden encara més a fer plausible l'atribució. Per exemple, els elements de la peanya i el moviment agitat del mantell l'apropen a la *Immaculada* que es conservava a l'altar major del convent de les mínimes de Valls, de

l'any 1762, tot i que la postura de les mans és diferent. La corona de la imatge de les mínimes era de plata, però responia al mateix model que la figura de casa Rodon. La solució del mantell i de la corona és també molt semblant a l'adoptada en la imatge central del retaule del Roser de Castellvell del Camp, del 1768. El tipus de sandàlia és idèntic al que calça la figura de *Santa Tecla* del retaule de santa Tecla i sant Esteve de Sant Martí de Maldà, del 1755. També les carnoses fulles de la peanya es troben en moltes altres obres de Lluís Bonifàs.

La festa de la Concepció de Maria, d'origen bizantí, es remunta a l'alta edat mitjana. Mentre s'estenia la devoció popular a Maria com l'única entre els descendents d'Adam i Eva que fou concebuda sense màcula, exempta del pecat original, es va produir una disputa paral·lela entre els teòlegs. Tots admetien la santedat de Maria, anterior al seu naixement, però es va generar una llarga polèmica entre els defensors de l'exempció del pecat original en Maria i els contraris a aquesta posició, és a dir, entre immaculistes i maculistes, que defensaven punts de vista enfrontats. El concili de Trento no va arribar a definir el dogma, però en la sessió cinquena declarà que no tenia la intenció d'incloure Maria en el decret que tractava el pecat original. Les abundoses representacions que a partir del segle XVII es van fer de la Immaculada Concepció en l'àmbit hispànic responen a una reactivació de la seva devoció. En 1644, la festa de la Immaculada Concepció va ser declarada *de praecepto* a Espanya i s'inclogué dins la jerarquia de les grans festes obligatòries. En 1661 el papa Alexandre VII va publicar el breu *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, mitjançant el qual autoritzava la devoció a la Immaculada. Aquest breu va tenir un efecte immediat a Espanya, on el rei Felip IV va adreçar una recomanació als prelats, el 1662, per tal que es fes una salutació a la Immaculada en els sermons. Amb tot, el dogma de la Concepció Immaculada de Maria no fou definit fins al 8 de desembre del 1854, a iniciativa del papa Pius IX .

La tipologia iconogràfica de la Immaculada Concepció va quedar establerta en les arts plàstiques al segle XVII (TRENS 1947, p. 164 i s.; RÉAU 1996, p. 81 i s.). Inspirada en la descripció que sant Joan en fa a l'Apocalipsi —«Llavors aparegué en el cel un gran prodigi: una dona que tenia el sol per vestit, amb la lluna sota els peus, i duia al cap una corona de dotze estrelles» (Ap 12, 1-2)—, s'identificava al mateix temps com la nova Eva, la dona anunciada des del paradís que havia de vèncer la serp, segons el text del Gènesi: «Posaré enemistat entre tu i la dona, entre el teu llinatge i el seu: ell t'esclafirà el cap i tu sotjaràs el seu taló» (Gn 3, 15). Tractadistes com Joannes Molanus (*De Historia Sanctorum Imaginum et Picturarum*, 1573) o Francisco Pacheco (*El Arte de la Pintura*, 1649) recomanaven als artistes que representessin Maria com a Immaculada Concepció, amb l'aspecte d'una joveneta bella i el rostre ple de perfecció. Arribat el segle XVIII, Fray Juan Interián de Ayala (*Pictor Christianus Eruditus*, 1730), a més, aconsellava figurar-la vestida amb una túnica blanca i un mantell blau. La tipologia va quedar fixada en la representació d'una dona molt jove, gairebé una adolescent, posada dempeus, amb les mans unides en oració, el cap envoltat per una corona de dotze estels i un halo radiant, vestida amb túnica blanca i mantell blau, que recolza sobre la lluna en quart creixent i esclafa el cap o el cos de la serp.

La representació que Lluís Bonifàs fa del tema s'ajusta prou a la tipologia descrita, però certes diferències indiquen que possiblement no va seguir els textos dels tractadistes esmentats, sinó un model pres d'altres figuracions. La rica policromia de les vestidures de Maria no segueix les recomanacions d'Interián de Ayala, com tampoc el detall que les banyes de la lluna apareixen orientades cap amunt, cosa que aquest autor considerava un error però que era prou habitual en l'escultura (TRENS 1947, p. 175). L'halo radiant i el cercle d'estels, que en les representacions pictòriques envolta el cap de la Immaculada, en la seva adaptació a l'escultura es transforma en la diadema de raigs amb els dotze estels als extrems que decora la part posterior de la corona reial.

Si s'accepta l'autoria de Lluís Bonifàs, la imatge hauria estat realitzada entre el 1771, data de construcció de la casa Rodon, i el 1786, any de la mort de l'escultor.

Sofia Mata de la Cruz

Sant Sebastià curat per Irene i Lucina
(còpia del medalló de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)
Primer quart del segle XX

Pere Queralt

Lluís Bonifàs i Massó
(Valls, 1730-1786)

Guix
78 x 65 x 21 cm
Museu de Valls
(núm. inv. 595)

SERRANO FATIGATI 1910, p. 142-143; SERRANO FATIGATI 1912; CASTELLS 1914; MARTINELL 1914; MARTINELL 1948, p. 10-11, 70-74, 105, 110, 112, 162-164, 251-256; SÁNCHEZ CANTÓN 1958, p. 288; MARTINELL 1963, p. 129; *Catàleg del Museu Frederic Marès* 1979, 77; TRIADÓ 1984, p. 135 (reprod.), 182, 186; AZCUE 1986, p. 266, núm. E-33, p. 293, núm. E-295; MARTÍN GONZÁLEZ 1991, p. 505, 506; BERNAL 1992; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS 1992, p. 136, reprod. p. 110; AZCUE 1994, p. 199-201; TRIADÓ 1996, p. 228-229; TRIADÓ 1998, p. 83, 90

L'any 1763, quan va sol·licitar el grau d'acadèmic de mèrit de l'Academia de Bellas Artes de San Fernando, el vallenc Lluís Bonifàs i Massó comptava trenta-tres anys d'edat, tenia ja una àmplia experiència professional i gaudia d'un prestigi consolidat que li reportava encàrrecs de diferents punts del Principat, inclosa la ciutat de Barcelona. Com es declara en el memorial que va enviar a l'Academia, redactat pel seu avi, el candidat era fill d'una nissaga d'escultors fundada pel besavi (Lluís Bonifaci) i continuada per l'avi (Lluís), encara vivent, i el pare (Baltasar), ja difunt. De la producció pública, ja notable, de Lluís Bonifàs i Massó, el memorial en destaca oportunament l'escultura del *Sant Miquel* de l'altar major de l'església de Sant Miquel de la Barceloneta (Barcelona), esculpida per ordre del marquès de La Mina, capità general del Principat de Catalunya. A continuació es descriuen les proves enviades a l'Academia de Madrid perquè els membres d'aquesta poguessin valorar els mèrits del candidat: la més important era un «Tablón de Mármol [sic] de bajo relieve, de dos palmos y medio de alto, y algo más de ancho con su marco de madera de talla [...] en el que está representado San Sebastián, quando las Matronas Romanas Luicina e Irene le estavan quitando las flechas»; s'hi afegien, a més, tres dibuixos: «dos Dibujos de figuras de Academia, copiadas del Natural, y otro Historiado con muchas Actitudes, representando el passo de la Serpiente de Metal, elevada por Moyses en el Desierto; con solos los contornos, y dintornos; y sin sombrear pr. ser esta especie de Dibujo suficiente p$^{a.}$ la practica de la Escultura» (Archivo de la Academia de San Fernando, d'ara endavant AASF, transcrit a MARTINELL 1948, p. 251-252). Juntament amb el memorial, l'escultor enviava una acta notarial, datada del 9 de març i autoritzada a Valls, en la qual diversos testimonis —Josep Gassol i Josep Antoni Nin, regidors de la vila, Joan Baptista Dalmau, fadrí arquitecte, i Marià Novellas, fadrí escultor— declaraven que havien vist com Bonifàs treballava el medalló del *Sant Sebastià* —ara descrit com «un tablón o Medalla de piedra blanca» (AASF; MARTINELL 1948, p. 252-254)—. Finalment, s'adjuntava una còpia certificada de l'acta baptismal, signada pel rector de Sant Joan de Valls, i un certificat sobre els bons costums de l'escultor, signat pel batlle, els regidors i el secretari de la vila, ambdós documents amb data del 20 de març (AASF; MARTINELL 1948, p. 46, 71).

En vista dels documents i de les proves presentades, els acadèmics van acordar, en la reu-

Sant Sebastià curat per Irene i Lucina
Real Academia de San Fernando, Madrid.
Fotografia F. Català Roca.

nió del 5 de juny del 1763, el nomenament de Lluís Bonifàs i Massó com a acadèmic de mèrit, destacant que les obres presentades «estaban hechas con inteligencia y acierto, singularmente el dibujo de lápiz», és a dir, el dibuix amb l'episodi de Moisès i la serpent de bronze, que, per consegüent, degué agradar més que el medalló. Bonifàs probablement va rebre la notícia en primer lloc a través de Joan Pau Canals, que, segons les seves pròpies paraules, s'havia compromès de ple per obtenir el nomenament del seu amic escultor i es va afanyar a comunicar-li la notícia en una carta signada només dos dies després de la reunió dels acadèmics. Visiblement satisfet, el valedor català a Madrid explicava a l'escultor que el medalló del *Sant Sebastià* s'havia col·locat en un «paratje de los més vistosos de las Salas sobre de un canterano que serveix de peu a la llibreria», i li feia avinent que s'estava tramitant l'emissió de «lo títol que me passará dita Rl. Aca. q. inmediatament remetré a Vm. pera que puga gosar de la Nobleza Personal a la que va comprés lo porte de Espasa Y de més exempcions, aixímateix com los Hidalgos de Sang». Amb el títol d'acadèmic de mèrit, doncs, l'escultor podria exercir el seu «noble» art per tot el territori del rei, sense ser molestat per cap gremi, i també lluir l'espasa que, com ell mateix ens fa saber, li va regalar per sorpresa l'abat de Poblet en saber que l'havien nomenat (MARTINELL 1948, p. 71-74). Abans d'entrar en qualsevol disquisició sobre l'ideari artístic de Lluís Bonifaç, cal que tinguem ben present el valor que aquests drets i prerrogatives tenien en una societat estamental com la de l'antic règim. Igualment, els mèrits de l'escultor, i la seva valoració més o menys sincera per part dels acadèmics, no ens han d'ocultar el paper que en la concessió del títol pogueren tenir els protectors de Bonifaç. Entre aquests destaca Joan Pau Canals, el fabricant d'indianes que l'any 1760 havia anat a Madrid com a diputat dels fabricants catalans per tractar amb la Junta General de Comercio y Moneda, la qual li va encarregar d'estudiar la manera de fomentar i millorar el conreu de la roja (la planta que servia per als tints, en castellà *rubia* o *granza*), un encàrrec que va complir amb èxit, per la qual cosa esdevingué, des del 1764, director general dels Tints del Regne i inspector general del cultiu de la roja. Joan Pau Canals era també un artista «afeccionat» i acadèmic de San Fernando des del 1760. Quant als escultors catalans, abans que Lluís Bonifàs havien obtingut el grau d'acadèmic de mèrit de San Fernando el vigatà Pau Costa (1754) i el barceloní Carles Salas (1760) (MARTINELL 1963, p. 112-113).

La descripció detallada del medalló que s'inclou en l'acta notarial enviada a l'Academia de San Fernando mereix una citació *in extenso* i m'eximeix d'emprendre aquesta mateixa tasca: «Asaber es, que es cierto, y mui verdadero, que el sussodicho Luis Bonifáz y Massó, Esculptor de la misma Villa [de Valls] ha construido un tablón o Medalla de piedra blanca, la dimención de la que conciste, en dos palmos y medio de altitud, y dos palmos y tres quartas de ancho, poco más o menos, en el qual tablón se halla ingeniosamen[te] labrada una figura de San Sebastián sentada encima de una capa, descansando su cuerpo en un árbol, que tiene inmediato; de un ramo del qual baxa una cuerda, que tiene atada, de dha figura, la muñeca del brazo derecho, que tiene elevado; y el brazo izquierdo está assimismo descansando puesta la mano, de él entre parte de dha capa, y de un brassilete de arnés; se ven también en aquella, las figuras de aquellas dos matronas romanas nombradas, la una Lucina, y la otra Irena, la primera de estas manifiesta la acción de sacar una flecha de la pierna izquierda de la expresada figura de San Sebastián; y la segunda levanta con su mano izquierda el manto de su compañera Lucina: no menos se halla, en dcho tablón, una nube entre la qual ay dos Serafines; y al suelo algo distante de la figura de dch. Santo está labrado un murrión; Assimismo e igualm[te] el mesmo tablón o Medalla, está circuido de una guarnición de entretalle de madera, con dos estandartes militares, uno a la parte derecha, en la punta del qual se halla una cruz; otro en la izquierda, en cuya punta se descubre una lanza, y en la parte superior ay una corona de martyr guarnecida de flores; a la parte empero inferior se dexa ver una caxita con flechas» (AASF; MARTINELL 1948, p. 253). Contra el que es podria esperar, la descripció identifica la dona que extreu la fletxa amb santa Lucina i la seva acompanyant amb santa Irene. En la *Passio S. Sebastiani* i en la tradició iconogràfica la protagonista en la curació del sant és sempre la vídua Irene. És en un episodi posterior que, segons la llegen-

da, Lucina assumeix el paper protagonista. Havent estat flagel·lat o apallissat fins a la mort i, a continuació, llançat a la *Cloaca Maxima*, sant Sebastià s'apareixerà a Lucina, li revelarà el lloc on es troba el seu cos i li ordenarà que el sepulti prop de la tomba dels apòstols Pere i Pau.

El medalló de Lluís Bonifàs porta el número E-33 en l'inventari de l'Academia de San Fernando (AZCUE 1994, p. 199-201). El relleu és d'alabastre (no de marbre, com diu el memorial) i estava muntat, com explica la citada acta notarial, dins d'un marc de fusta en forma d'orla. Actualment s'ha perdut una bona part d'aquesta «guarnició» de fusta, corresponent al perfil superior i de la dreta. A la mateixa Academia, amb el número E-295 es conserva una reproducció de guix, amb una pàtina daurada, del medalló amb el marc sencer (cf. BERNAL 1992, p. 506). En la monografia de Cèsar Martinell sobre l'escultor s'hi troba la fotografia d'una altra reproducció de guix, també amb el marc, sense indicació de la localització, però probablement en mans de l'estudiós (MARTINELL 1948, fig. 12). No sabem quantes reproduccions va obtenir Martinell a partir del motlle. Una d'aquestes la va donar al Museu de Valls, i és la que es pot veure en la present exposició. Una altra reproducció de guix, però sense el marc, es conserva al Museu Frederic Marès de Barcelona (*Catàleg del Museu Frederic Marès* 1979, p. 77). En aquesta última es veu el peu esquerre del sant, excepte la punta, que, potser per un error de càlcul, no va cabre dins dels límits del camp del relleu. No he pogut comprovar si aquest peu, com es pot sospitar, queda amagat sota el marc de fusta en el medalló original.

Va ser Cèsar Martinell qui, l'any 1914, va redescobrir i publicar el relleu de Bonifàs (CASTELLS 1914; MARTINELL 1914), corregint un error de Serrano Fatigati, que, poc abans, en el seu estudi sobre *Escultura en Madrid*, havia confós la peça presentada per l'escultor vallenc amb un altre relleu conservat a l'Academia que mostrava la mateixa escena, però en aquest cas treballat en argila (vegeu SERRANO FATIGATI 1910, p. 142-143; SERRANO FATIGATI 1912; AZCUE 1994, p. 198, inv. E-295, on, sorprenentment, es continua recollint amb un interrogant l'atribució a Lluís Bonifaç). Bastants anys més tard, Sánchez Cantón (1958), que ja coneixia l'autèntic relleu de Bonifaç, encara atribuïa dubitativament al nostre escultor un altre relleu amb un sant Sebastià, també conservat a l'Academia de San Fernando, treballat en argila i amb una pàtina daurada (inv. núm. E-241). Aquesta tercera peça és, en realitat, obra de l'escultor José Arias, admès com a acadèmic de mèrit l'any 1783 (BERNAL 1992).

Referint-se globalment a la producció de Lluís Bonifàs i Massó, Cèsar Martinell sentenciava, amb una fórmula sintètica, que la seva escultura «conté totes les sanes essències del barroquisme tolerades per les normes de l'Acadèmia, salvant-se de la fredor inexpressiva que propugnava el neoclàssic» (MARTINELL 1961, p. 70). El medalló del *Sant Sebastià* constitueix, en certa manera, un cas a part, perquè en aquesta ocasió l'obra anava adreçada a un públic presumptament selecte, a uns jutges previsiblement exigents. D'acord amb el punt de vista de Martinell, gairebé sempre apologètic, l'escultor vallenc s'adaptà perfectament a les exigències acadèmiques: plantejà una composició on hi hagués «una extensa gama de dificultades a resolver» (MARTINELL 1948, p. 162) i, vencent totes aquestes dificultats, esculpí «una obra exquisida de composició i execució» (MARTINELL 1963, p. 129), en la qual la disposició i el ritme de les figures «dan al conjunto una gracia y un equilibrio que recuerdan los mejores relieves italianos» (MARTINELL 1948, p. 163). Sánchez Cantón, per la seva banda, destacava el medalló com «una de las más bellas y finas tallas del "rococó", mas, ya de clásico sentido plástico» (SÁNCHEZ CANTÓN 1958, p. 288). En conjunt, els autors posteriors que han tractat breument del medalló l'han vist com una obra amb la qual Bonifàs s'hauria acostat deliberadament a les pautes acadèmiques (TRIADÓ 1984, p. 182, 185; MARTÍN GONZÁLEZ 1991, p. 505), la qual cosa equivaldria a un acostament al «classicisme», i fins i tot a una adhesió al «neoclassicisme» (TRIADÓ 1984, p. 135; MARTÍN GONZÁLEZ 1991, p. 506). Val a dir que, més recentment, Joan Ramon Triadó ha corregit aquesta última idea, puntualitzant que Bonifaç, en el relleu del *Sant Sebastià*, «sap combinar el classicisme acadèmic amb un cert barroc temperat de fort contingut religiós» (TRIADÓ 1996, p. 228-229).

Malgrat aquestes matisacions (i altres excep-

cions possibles), caldrà admetre que la historiografia catalana i espanyola dels últims decennis, en tractar de Lluís Bonifaç, tant de la seva producció en conjunt com del medalló del *Sant Sebastià* en particular, s'ha subjectat amb força docilitat a les idees de Martinell. Això ha comportat també l'acceptació explícita o implícita d'unes premisses que hauria estat millor examinar i qüestionar ja fa temps, amb un nou esforç crític i prenent en consideració les aportacions més recents —i no tan recents— de la historiografia internacional sobre les acadèmies i sobre l'art del segle XVIII. A hores d'ara, per exemple, no podem assumir tal qual les nocions sobre el «neoclassicisme» que encara manejava Martinell i que, entre altres coses, ens impedeixen establir una distinció adequada entre les variants tardanes del classicisme barroc, d'una banda, i de l'altra, els corrents classicistes i «revivalistes» de signe purista, antibarroc i preromàntic (allò que Sigfried Gideon, parlant d'arquitectura, definí com el *Romantischer Klassizismus*). Si reservem, com em sembla raonable, el terme «neoclassicisme» per a aquesta segona gamma de valors i de llenguatges, resulta patent que Bonifàs no estava en condicions d'entroncar-hi a inicis de la dècada dels seixanta del segle XVIII, quan aquest corrent tot just s'estava formant, lluny de Catalunya i també de Madrid. De fet, caldria qüestionar fins i tot la mesura en què Bonifaç, en aquest moment, estaria en condicions d'assimilar els ideals i la gramàtica del classicisme barroc tardà (*Spätbarocker Klassizismus*). En una altra línia, també s'hauria d'examinar sense prejudicis i sense esquematismes la idea —acceptada implícitament per Martinell i tants altres— segons la qual les acadèmies, i en particular la de San Fernando de Madrid, promovien corporativament un «estil acadèmic» o una variant específica del classicisme. En cas d'admetre positivament aquesta idea, encara caldria veure quina mena d'informació podia obtenir Bonifàs sense sortir de Catalunya, i discutir si en la seva obra es poden identificar les pautes o els motius específics del «classicisme acadèmic».

Tot fa pensar que Lluís Bonifàs va fer el seu aprenentatge amb el pare i, sobretot, amb l'avi (MARTINELL 1948, p. 62-63). D'una forma natural, també devia anar prenent més responsabilitats dins l'obrador familiar, de manera que pocs anys després de la mort del pare, però comptant sempre amb el suport de l'avi, el jove escultor ja estava en condicions d'assumir contractes directament. Les dots naturals, l'esforç i el suport familiar prepararen Lluís Bonifàs per a un èxit precoç dins del mercat català, sense que s'entrevegi en aquesta etapa cap element de fractura amb el funcionament tradicional de la professió a casa nostra. A diferència d'altres artistes catalans, Lluís Bonifàs no va conèixer els ensenyaments d'una acadèmia oficial com la de San Fernando a Madrid, la de San Luca (i la de França) a Roma, o la Reial de Pintura i Escultura a París. En canvi, tenim constància que el seu germà, Francesc Bonifàs (1735-1786), s'havia matriculat el 1754 a la de San Fernando (AZCUE 1994, p. 248-249). Per fer-se una idea de les expectatives i els criteris dels acadèmics, doncs, és possible que Lluís aprofités l'experiència madrilenya del seu germà i el consell d'altres informadors eventuals, però això difícilment equival a una vivència directa de l'ambient i els ensenyaments d'una institució acadèmica oficial vinculada a una cort o a un gran centre artístic. Per consegüent, resulten problemàtiques les teories que li han atribuït una familiaritat amb les «normes» acadèmiques, i fins i tot una cultura o un estil «acadèmics». En el cas del relleu que ens ocupa hem de suposar a Lluís Bonifaç, per descomptat, el desig de complaure i convèncer els acadèmics de Madrid, però això, òbviament, és una altra cosa.

En el memorial enviat el 1763 a l'Academia de San Fernando s'insisteix retòricament en el caràcter autodidacte de la formació del nostre escultor: «desde tierna edad le faltaron Padre y Maestros que le pudiesen enseñar», però «se ha aplicado de ingenio propio al Dibujo en los pocos ratos que se lo han permitido sus continuas tareas en varias Obras de Escultura, Architectura, y Talla, que se le ofrecen y le es preciso executar». Ja he recordat que Bonifàs enviava també «dos Dibujos de figuras de Academia, copiadas del Natural». Lluís Bonifaç, el seu avi i altres mentors virtuals eren plenament conscients, doncs, que el dibuix del model natural era un dels exercicis bàsics en la pedagogia artística de l'Academia i justament per això hi enviaven les dues «acadèmies», reconei-

xent a la vegada que el candidat només disposava d'un temps residual per exercitar-se en el dibuix. Tanmateix, Martinell suposava que l'«estudi del natural» fou un dels grans puntals en l'art del nostre escultor. Si hi ha una condició bàsica que ha de complir una obra d'art perquè la puguem qualificar d'«acadèmica», és que s'hi manifesti aquest estudi del natural (en l'accepció acadèmica) o, com a mínim, la familiaritat de l'artista amb l'exercici del dibuix del natural. En el relleu del *Sant Sebastià* es pot admetre, com a hipòtesi, que el cos del sant estigui basat en el dibuix del natural. Més problemàtiques són les figures de les dones, que més aviat revelen les dificultats de Bonifàs per resoldre l'escorç, l'articulació i la conformació anatòmica de la figura. Tampoc no sembla evident que les draperies del mateix relleu estiguin basades en estudis «acadèmics». L'arabesc dels plecs es resol, de fet, en una pauta estrictament bidimensional, i en el cas de les figures femenines la roba no contribueix gaire a aclarir o suggerir adequadament l'articulació anatòmica subjacent.

Martinell no s'estava de lloar, com hem vist, l'excel·lència de la composició, i val a dir que Bonifàs va fer un esforç per relacionar rítmicament les figures, les draperies i els elements paisatgístics dins un tot equilibrat i farcit de passatges interessants. Tanmateix, detectem de seguida un grapat de problemes que semblen més aviat involuntaris, com ara el peu esquerre del sant, que se submergeix dins la roba per desaparèixer fora del camp figuratiu (si és que no està ocult pel marc), o la disposició dels braços i les mans de les dones, que propicien una lectura ambivalent: la mà esquerra de la dona més allunyada (Irene, segons el memorial) es podria atribuir a l'altra dona (Lucina, segons el mateix memorial) si no veiéssim la mà que sosté el genoll del sant, i que correspon, òbviament, a la dona que extreu la fletxa. En fi: tota l'estructura anatòmica d'aquesta última matrona resulta desafortunada (bust enorme, inserció problemàtica del coll, etc.). D'altra banda, les dones es presenten de mig cos i no se sap gaire bé d'on emergeixen, de manera que la seva postura queda en una indeterminació enutjosa. La figura del sant és, sens dubte, el motiu més reeixit en el relleu de l'Academia de San Fernando. A la versemblança anatòmica (sobretot de la cintura en amunt) s'hi sumen la bellesa de la silueta i la idealització hel·lenitzant del cap. L'expressió, tanmateix, suggereix un dolor físic més que cap altra cosa, com si tota la reacció del sant, amb els braços, les mans i els dits en tensió, depengués del dolor accentuat que li produeix l'arrencament de la fletxa. La mateixa posició del cap suggereix que el sant està, sobretot, pendent de l'operació que efectua la santa. Però on més notem la falta d'un *pathos* i una noblesa de signe idealista i «classicista» és, decididament, en les dones aplicades a la seva feina, un motiu mesquí i prosaic si es considera des d'aquesta perspectiva. Seria, doncs, exagerat pretendre que el nostre relleu satisfà plenament els criteris més exigents en les diferents àrees d'interès categoritzades per les teories humanistes de l'art i les doctrines «acadèmiques» (dibuix, dibuix del natural, invenció, composició/*ordonnance*/*disposition*, expressió, proporcions, anatomia, etc.). Definitivament, l'economia artística de Bonifàs exigeix una altra conceptualització i unes altres estratègies analítiques, com l'encant de les seves obres demana ser fruït des d'unes premisses també diferents.

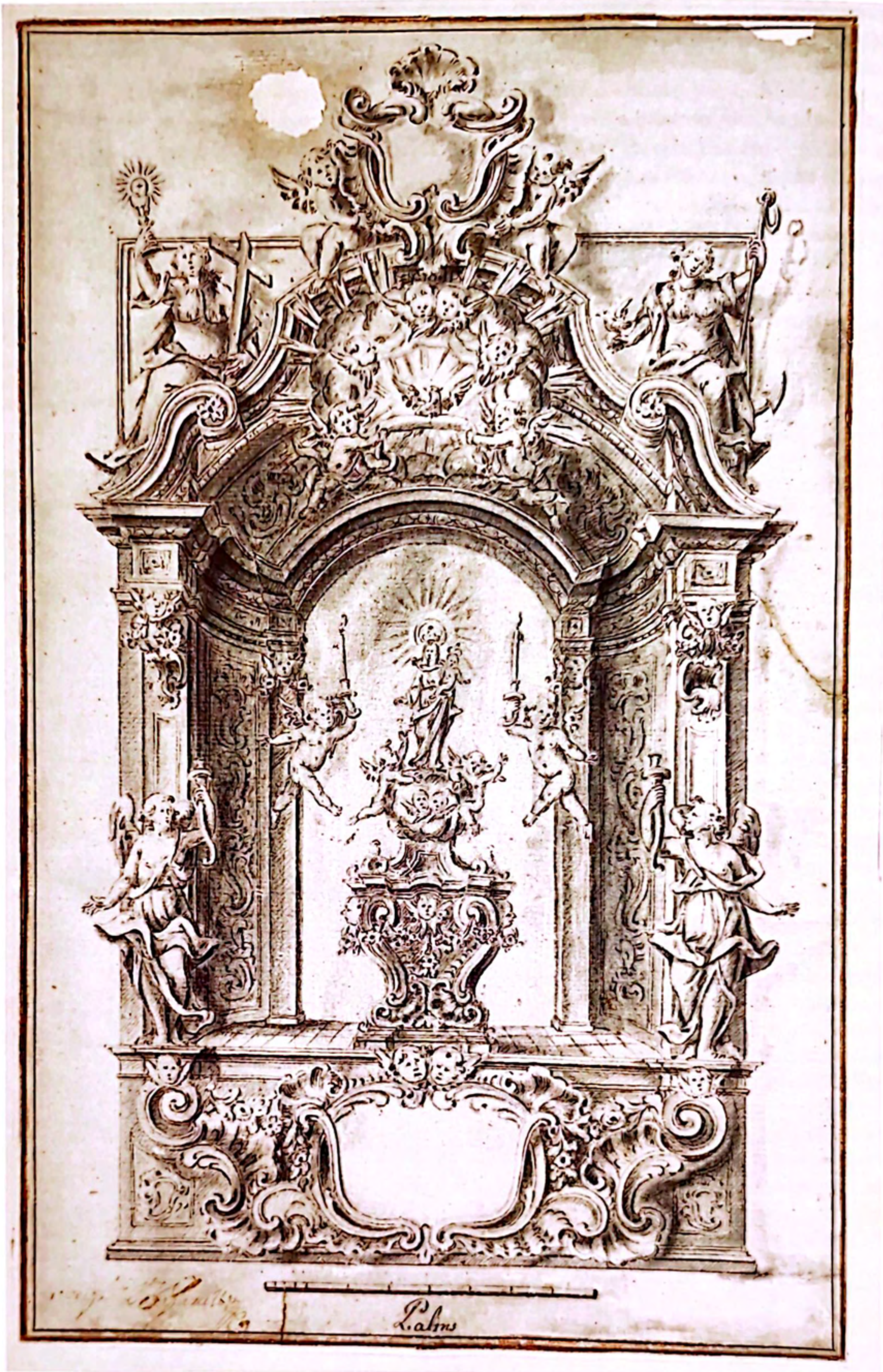
Sorprèn una mica que no s'hagi insistit, en canvi, en la línia apuntada per Sánchez Cantón quan suggeria una peculiar combinació de rococó i classicisme en el medalló del *Sant Sebastià*. Com a mínim el marc de fusta, veritable *cartouche* amb els seus trofeus i *coquillages*, pressuposa el coneixement del repertori característic del *genre pittoresque* o *rocaille* d'arrel francesa, creat i desenrotllat pels Meissonnier, Oppenord, Lajoue i Cuvilliés, i difós així mateix a través de les rèpliques i imitacions alemanyes i austríaques. Fins a un cert punt, la modalitat pintoresca i rococó es projecta també sobre el relleu d'alabastre, sense assolir, evidentment, ni la qualitat ni la desimboltura del millor rococó francès o centreeuropeu. En la seva producció escultòrica i retaulística el vallenc adaptà aquests elements d'una manera natural, però també amb una certa moderació, acumulant-los a un repertori barroc que depenia, en una mesura encara més gran, d'una àmplia gamma de models italians. En tot cas, el resultat té sempre un sabor provincià inequívoc.

El contrast dramàtic entre el barroquisme

provincial de Lluís Bonifaç, guarnit amb els seus millors recursos, i la variant acadèmica i italianitzant del classicisme barroc setcentista es pot mesurar comparant el cadirat de cor de la Seu Nova de Lleida, en el qual Bonifàs treballà del 1774 al 1779, amb els retaules i les escultures que l'aragonès Juan Adán projectà i executà per als altars de la mateixa catedral del 1776 al 1782 (ambdós conjunts foren destruïts el 1936, però estan ben fotografiats). Del seu prolongat sojorn romà (1765-1776), Adán tornà a Espanya amb un llenguatge modelat a partir dels seus estudis acadèmics i d'un coneixement directe de l'escultura italiana moderna. No ho aclareix Pardo Canalís (1951; 1957), però tant l'estil d'Adán com el seu matrimoni amb una filla de Filippo della Valle permeten suposar que aquest últim podria haver tingut un paper rellevant en la formació de l'aragonès, almenys durant els primers anys de la seva estada romana (Della Valle va morir el 29 d'abril del 1768). Altres escultors espanyols de més edat, com el gallec Felipe de Castro i el valencià Francesc Vergara, havien estudiat anteriorment sota la direcció de Filippo della Valle a Roma. El català Carles Salas, per la seva banda, es formà a Madrid amb Felipe de Castro, que li transmetria allò que ell havia après amb Giuseppe Rusconi, Giovanni Battista Maini i Filippo della Valle. És símptoma d'una certa desídia, per part de la nostra historiografia, que encara no haguem reconstruït i posat en valor aquests itineraris i aquestes connexions. També ho és el fet que el magnífic conjunt lleidatà de Juan Adán encara no hagi estat estudiat dignament. Martinell almenys reconeixia, una mica a contracor, que l'encontre amb Juan Adán a Lleida degué causar algun «trastorn» en la trajectòria artística de Lluís Bonifaç. Davant dels projectes i els retaules de l'aragonès, Bonifàs tingué l'ocasió de mesurar, directament, l'abisme que el separava d'un artista notable format a Roma, la «Universidad de las Bellas Artes», en paraules del mateix Adán (PARDO CANALÍS 1957, p. 11).

RAFAEL CORNUDELLA I CARRÉ

Cadirat del cor de la Seu Nova de Lleida (detall), destruït el 1936. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.



Fotografia MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
Calveras/Mérida/Sagristà

Lluís Bonifàs i Massó
(Valls, 1730-1786)

Dibuix a tinta i aiguada sobre paper
38,7 x 24,9 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya
(MNAC/GDG 208003D)

MARTINELL, 1948, fig. 63

Aquesta traça de Lluís Bonifaç, amb la singularitat i l'atractiu d'haver estat realitzada per a una de les seves obres més primerenques, no representa una estructura autònoma —un retaule unitari, tal com ens podria semblar a primer cop d'ull— sinó que forma part d'un retaule precedent, construït per Llàtzer Tramulles el Jove durant l'últim quart del segle XVII al santuari de la Misericòrdia de Reus. Es tracta, doncs, d'una estructura que fa de trànsit entre la nau i el cambril, al mateix temps que, d'alguna manera, també fa de transició entre el retaule barroc de Tramulles i la decoració rococó del cambril. Però la naturalesa d'aquesta estructura i les seves motivacions constructives mereixen que ubiquem aquesta obra en el seu context estrictament devocional.

La devoció a la Misericòrdia arrenca dels últims anys dels segle XVI, després de l'aparició de la Verge a una nena reusenca. L'any 1602 es traslladà a una ermita construïda en l'indret del prodigi una imatge gòtica que ja concentrava bona part de la devoció local i que havia estat coneguda amb diferents noms, com dels Set Goigs —quan era a la parròquia durant el segle XV— o de Betlem —quan va ser a la capella de la Nativitat del carrer Monterols, durant el segle XVI—. La nova devoció es consolidà al llarg de la primera meitat del segle XVII, sobretot durant la guerra de Separació i amb el pas de la pesta l'any 1652, en què la protecció de la Verge propicià la construcció d'un nou temple de majors dimensions. A la construcció de l'església la succeí el retaule contractat per set-centes lliures amb Llàtzer Tramulles el Jove l'any 1681. El retaule de la Misericòrdia, però, no fou l'únic contacte d'aquest artífex amb les comarques tarragonines, ja que el 1683 realitzà una part de la decoració del sagrari de la cartoixa de Scala Dei, on també executà les escultures dels tres retaules del claustre vell. Finalment, l'any 1704 tornà prop de Reus, a la Selva del Camp, per executar el retaule major que havia projectat el carmelità fra Jaume Ribot.

A mitjan segle XVIII, novament una gràcia concedida per la Verge propicià l'última i més fastuosa construcció que va servir per completar l'edifici del santuari de la Misericòrdia: el cambril de la Verge. D'aquesta manera, després de la prodigiosa eradicació d'una plaga d'eruga que assolava les vinyes reusenques, el 10 de juliol de l'any 1748 se n'aprovà el projecte de construcció, i es van nomenar els regidors Salvador March i Josep Bofarull —dos cognoms significativament relacionats amb l'art i l'arquitectura de la segona meitat del segle XVIII a Catalunya— perquè en fessin fer el plànol. No s'escatimaren almoines, i fins i tot el comerç de Reus cedí part dels seus guanys per tal de contribuir a la bona marxa de l'obra fins que, després de més de vint anys de treball, el 20 de novembre del 1771 es va traslladar de nou la imatge al santuari (PASTOR 1887, p. 47).

Si el cambril de la Misericòrdia esdevingué un dels més sumptuosos de l'època, i una de les mostres de rococó més reeixides al nostre país, fou gràcies a l'encàrrec a Lluís Bonifàs i Massó de la decoració interior —tristament desapareguda en l'incendi del 22 de juliol del 1936—. Aquesta es completava amb diverses escultures, com les de Judit i Rebecca, del mateix mestre, o les d'Ester i Abigail, del seu germà Francesc, juntament amb les pintures de l'acadèmic de Roma Joan Albornà (SERRA 2004, p. 511).

De la importància del cambril de la Misericòrdia i la seva influència —tot i que probablement

el cambril del santuari osonenc de la Gleva encara el guanyés en espectacularitat— en dóna fe una curiosa notícia documental de començament del segle XIX. Es tracta d'un dibuix de la planta del cambril que es troba en un dels *Quinzenaris* o llibres de notes que el mestre de cases barceloní Josep Renart i Closes va llegar al seu fill, Francesc Renart i Arús, com a manual o «receptari» de teoria i pràctica arquitectònica. Concretament en el tercer quinzenari, dedicat en gran part a l'arquitectura religiosa «moderna», hi apareix un dibuix de la planta del cambril, esquemàtic però fidel a l'obra original, i que va acompanyat de la següent anotació: «Croquis d'un camaril com lo de la hermita de la Misericordia prop de Reus». Dit croquis va acompanyat d'uns números que assenyalen l'espai del cambril pròpiament dit, les «sales d'altars» i les escales (BC: Fons Renart. *Quinzenaris*).

La reforma objecte de la traça va costar quatre-centes lliures, sense tenir en compte les despeses de transport i manutenció, que van ser sufragades per Josep Bofarull, en qualitat d'administrador principal de l'ermita. En el context del retaule de Llàtzer Tramulles, amb un clar predomini de la columna salomònica, aquest afegitó afectà només la part central del retaule, immediata a l'obertura del cambril. Tot i això, Bonifàs projectà una estructura arquitectònica que harmonitzava amb la resta del retaule, al mateix temps que comunicava a les parts properes a la imatge una major finor de línies i una composició més càlida, preludi, tot plegat, de l'exquisida decoració del cambril (MARTINELL 1948, p. 136-137).

La traça mostra de forma aïllada aquesta estructura, formada per un sòcol amb una tarja central, ampul·losament decorada per motius de rocalla, volutes i caps d'angelets. Per damunt d'aquest sòcol i al centre d'una gran obertura —comunicació entre la nau i el cambril—, es dreça un peu o basament profusament decorat que, al seu torn, serveix de base a un estol d'angelets que, al voltant d'un núvol, semblen sustentar la imatge de la Verge amb el Nen, mentre dos querubins suspesos a mitja alçada de les pilastres que emmarquen l'obertura il·luminen amb torxes la imatge sagrada. En una situació més avançada tenim, també a banda i banda, dos àngels dempeus damunt la socolada i davant de sengles pilastres, relacionades amb les anteriors mitjançant dos cossos laterals de forma lleugerament còncava. El pla horitzontal de l'estructura queda lligat per una cornisa que el recorre, i que enllaça amb l'arcada que corona l'obertura i fa de base a la cimera o entaulament superior.

Aquest coronament, de profundes arrels barroques —utilitzat, en una variant força aproximada, per Guarino Guarini al palau Carignano, i reproduït també a les làmines de l'*Architettura Civile* (publicada el 1737 per B. Vittone)—, va ser posteriorment reprès pels grans retaulistes del segle XVIII, com els Morató o Pere Costa, que pensem que fins i tot reproduí el mateix tipus de coronament —passat per un sedàs de caràcter més rococó— en un exemple d'arquitectura civil com és la façana principal de la Universitat de Cervera. Fins i tot l'arquitecte acadèmic per excel·lència del segle XVIII hispà, Ventura Rodríguez, l'utilitzà a l'hora de dissenyar l'arquitectura d'alguns retaules, encara que desproveït d'aquesta sinuositat rococó i amb les línies més depurades.

A la traça que ens ocupa, el coronament apareix decorat en la seva part central per un estol de querubins —amb els capets agrupats de dos en dos, característica molt recurrent en Bonifaç, com els pentinats amb un rínxol enmig del front— que presenten l'Esperit Sant sota la forma del colom. Com a culminació, un floró custodiat per dos querubins i dues matrones assegudes a les volutes del tester, identificables amb la *Fe* —amb el calze i la creu— i l'*Esperança* —amb l'àncora de la salvació—. Bonifàs repetí aquesta distribució de les figures en l'arquitectura —àngels amb torxes i figures o virtuts assegudes a l'entaulament corb— en obres posteriors, com el retaule del santuari de Paret-delgada.

Aquesta obra correspon a l'etapa primerenca la producció de Lluís Bonifaç, ja que tret d'una peça que podríem qualificar «d'adolescència», de l'any 1747—un frontal de perspectiva per a la verge del Lledó de Valls, que el seu pare havia deixat inacabat—, podem dir que la seva producció s'inicià l'any 1752, amb les obres per a l'església de Sant Miquel del Pla de Tarragona —retaules de Sant Jeroni i del Sant Crist—, un retaule-armari per a la sagristia de la cartoixa de Scala Dei i una llitera de la Verge per a la parroquial d'Alió.

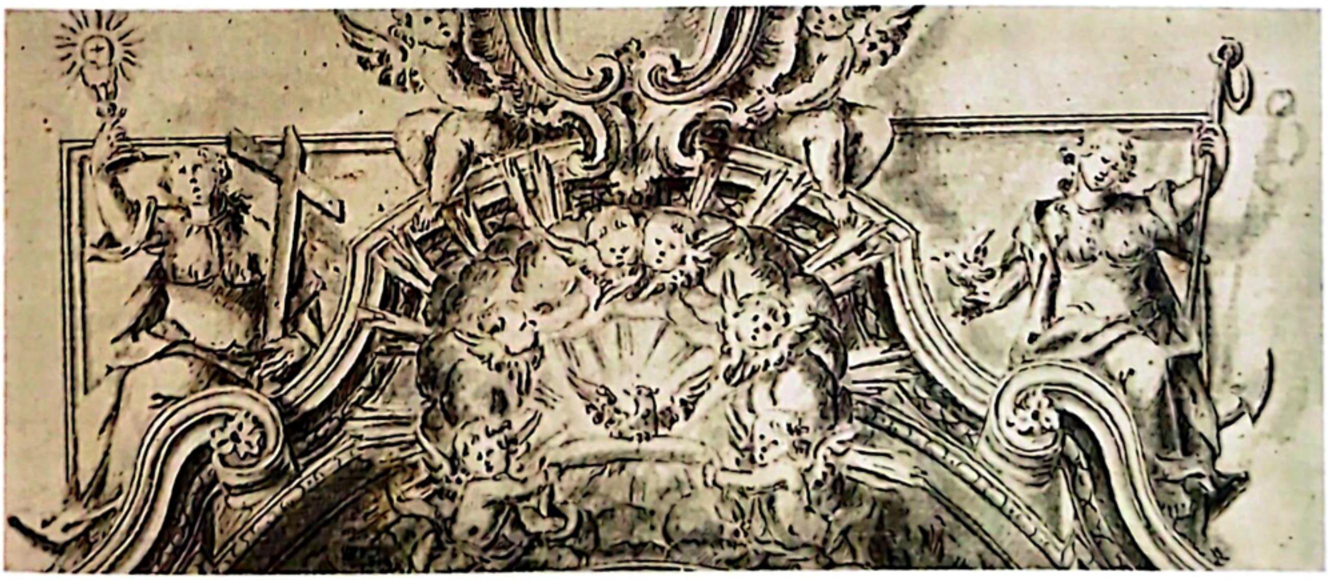
Dels encàrrecs del 1754, el mateix any de la traça que ens ocupa, el més important era el retaule de la capella del Roser de l'església de Sant Pere de Reus, però també tenia el de la Magdalena de l'Arboç, un «ornament a manera de retaule» al Pla de Cabra, un retaule sense especificar per a Tarragona, el retaule de les Ànimes de l'Aleixar, imatges de *Jesús* i la *Verge dels Dolors* a Calaf, un cap i mans de *Sant Vicenç Ferrer* per als dominics de Tarragona i un *Sant Vicenç Ferrer* i un sant Francesc per a un retaule del convent de Santa Caterina de Barcelona. Finalment, també se li encarregà el monument per al convent dels carmelites de Valls, i en aquesta mateixa ciutat realitzà dos marcs d'alcova a casa del batlle Pere Màrtir Veciana, segon comandant de les esquadres de Catalunya.

Una nòmina força exhaustiva de les obres de Bonifàs apareix a les seves notes personals, publicades per Martinell, on també sovint s'evidencia la bona recepció del seu art. Així, hi trobem que l'any 1755, a la mateixa ermita de la Misericòrdia, contractà un retaule de Santa Rita «ab un Ofecial de Gardias Walonas» i «antas de comansa ja me volgue pagar» (Bonifàs / MARTINELL 1917).

Malgrat que la traça de Reus constitueix una obra força primerenca, l'«estil Bonifaç» en el dibuix hi és perfectament palès, de manera que podem relacionar-lo amb el de la traça, sensiblement més tardana, del retaule de les Ànimes de la catedral de Lleida. Malgrat la inevitable evolució cronològica i estilística, Bonifàs utilitzà a la traça de Lleida motius recurrents i que d'alguna manera ja es troben presents a Reus, com un coronament arquitectònic semblant o la repetició de l'esquema dels àngels drets a banda i banda de la fornícula central i asseguts a la cornisa superior. Tot i això, a la traça de Reus hi ha un nombre molt més elevat de querubins: suspesos a mitja alçada de la fornícula, en el trencament de glòria del tester i culminant tota la composició, al mateix temps que els seus capets també apareixen adornant les volutes i la tarja del sòcol i com a mènsules de l'entaulament superior.

Bassegoda ja assenyalava, en una primera aproximació a l'estudi de les traces de retaules barrocs, que «una de les formes més subtils i alhora més exactes per conèixer la personalitat, la força i l'estil dels grans mestres del passat és l'estudi dels seus dibuixos» (BASSEGODA 1987, p. 187). En el cas que ens ocupa, la traça esdevé un document interessantíssim per estudiar, de forma individualitzada, la reforma que va patir el retaule de Tramulles a mitjan segle XVIII, per poder comparar-la després —mitjançant fotografies antigues— amb el resultat final, on comprovem la seva bona integració al retaule siscentista precedent. Al mateix temps, el valor d'aquesta traça rau també en el fet de constituir, un cop perduts retaule i cambril, una preciosa relíquia del geni de Bonifàs a la Misericòrdia.

MARIA GARGANTÉ



CRBMC. Aymerich/Díaz

Simeó

1769-1777

Misteri de la Purificació del retaule major de l'església de Santa Maria de Mataró

Carles Morató i Brugueroles
(Vic, 1721 – Solsona, 1783)

Fusta de noguera daurada i policromada
200 x 70 x 65 cm
Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró

MARTINELL 1963, p. 80-81, 136-137, i il·lustr. 71-72; ELIAS 1928, II, p. 105; GUDIOL i CUNILL 1933, II, p. 706; RIBAS i BERTRAN 1947-1951, p. 365-371, il·lustr. i II; BENET 1958, p. 230; RIBAS i BERTRAN-RIBAS i ROSELLÓ 1979, il·lustr. IV a XL; TRIADÓ 1984, p. 247 i 1998, p. 110; SUBIRACHS 1994, p. 65; ADAN-SOLER 1996, p. 25-32, 30-31 (reprod.); i FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 351-370

L'autor d'aquesta obra, Carles Morató i Brugueroles, fou el membre més rellevant d'una destacada nissaga d'escultors i arquitectes vigatans, actius des del segle XVII fins al principi del segle XIX a Catalunya. La imatge representa sant Simeó, i fou obrada per formar part del grup principal del retaule major de l'església de Santa Maria de Mataró. El conjunt figurava el misteri de la Purificació i estava format per Simeó, que duu la indumentària de sacerdot, el vel, i té els braços en postura de sostenir l'Infant —que no s'ha conservat—; sant Josep, que duia les tórtores per a l'ofrena; la Verge Maria, i la profetessa Anna.

El 21 d'abril del 1675 s'inicià l'engrandiment de l'església parroquial de Santa Maria a Mataró. Aquesta reforma s'allargà més d'un segle i un cop finit el crescut presbiteri calgué vestir-lo amb un nou retaule major, que es contractà l'11 de març del 1767 entre l'escultor Carles Morató i Brugueroles d'una banda i els membres de l'obra de Santa Maria Salvador Campllonch, Francesc Dorda i Llorens Ros, ultra el rector de dita parròquia, Benet Vila, de l'altra.[1] Morató va sortir elegit entre els diferents candidats per un doble motiu: tant perquè era l'autor de la traça del futur retaule, que havia estat aprovada per l'Ajuntament i pels membres de l'obra del temple el dia abans, com pel suport popular que havien tingut les seves produccions anteriors. Així s'explicita al document notarial: «no pot altre desempeñar ab mes acert la execucio de la planta que lo mateix que la idea, de cuya legalitat tenen los senyors rector i obrers plenissims informes i de sa idoneitat quan faltassen, las moltas sas obras aprobadas per la critica del publich los manifesta la planta, i dissenyo fet per lo mateix altar».[2] Cal recordar que feia pocs anys, el 1758, que l'escultor havia enllestit el magne retaule-cambril del santuari del Miracle de Riner, una de les obres més destacades del barroc tardà a Catalunya.[3]

Morató es va comprometre a executar l'obra en cinc anys, cenyint-se a la planta ajustada i sotmetent-se a la seva visura un cop acabada, a canvi de sis mil lliures, casa a Mataró per a ell i per a la seva família, els jornals del mestre de cases i tot el material per a l'obra.

Però des de bon començament les labors s'iniciaren amb mal peu. Documents de la Junta d'Obra relaten el mal estat de la fàbrica de l'església el 1769, el perill d'enderrocament de la nau a la zona del presbiteri i les dificultats financeres per afrontar tant el cost de les reparacions de l'arquitectura com el del nou retaule major.[4] Però malgrat les penúries econòmiques ensems amb l'elevat preu de l'obra, els parroquians enginyaren diferents mitjans per sufragar-la, fins que el 4 de setembre del 1769 la documentació noticia que Morató pogué principiar les feines.[5]

El retaule començà a finir-se un cop el termini establert a la contracta havia vençut en més de quatre anys. Així es coneix per una carta que Pau Andreu féu arribar al seu cosí Francesc Boter, ambdós membres de l'obra de Santa Maria, el 26 d'octubre del 1776, on li notificà que les labors del fuster del nou retaule s'estaven acabant. Aquest document forma part del *Copiador de Cartas de Pau Andreu*, un volum on es poden llegir les transcripcions de les lletres que aquest va enviar a Boter, aleshores resident

a Madrid, entre el 24 de desembre del 1774 i el 24 de juliol del 1779, per informar-lo de les vicissituds de la Junta d'Obra, la carestia de les seves arques i les noves del retaule major. A la missiva del 19 d'abril del 1777 li comunicà que l'obra es trobava força avançada, que les imatges de Morató, que representaven el misteri de la Purificació, ja eren fetes, i fins i tot ja proposava daurar-les —«dorar la mesa del tabernacle i los sants del misteri de la Purificació»—, proposta que repetí el 3 del mes següent.[6]

Ara bé, els infortunis seguiren i quan l'obra començà a prendre cos sorgiren diverses crítiques per la seva minsa esplendor, que van provocar que el 1779 s'hi realitzessin profundes reformes, fins al punt que fins fa pocs anys es pensava que el retaule de Carles Morató s'havia enderrocat del tot i havia estat substituït per un de bell nou encarregat a l'escultor Salvador Gurri i Coromines (1749-1819). Així, tradicionalment s'ha atribuït el magne retaule que subsistí fins al 1938 a aquest últim, en comptes de Carles Morató.[7] Tanmateix fa pocs anys, el 1996, Rafael Soler i Lluís Adan van publicar un article en què, a partir de la lectura de les esmentades cartes de Pau Andreu juntament amb comparacions estilístiques, restituïen l'autoria del conjunt arquitectònic del retaule a Carles Morató i apuntaven que Salvador Gurri només hi féu de nou les escultures i el sagrari.

Certament Pau Andreu, que noticià al seu parent les peripècies succeïdes a l'obra del retaule major just els anys de la polèmica, en cap cas esmentà el desgrat dels parroquians pel conjunt del retaule ni tampoc la seva entera demolició, fet que segur que hauria inclòs al seus escrits si s'hagués dut a terme. En canvi sí que reiterà el disgust del poble tant per la ubicació del sagrari com, sobretot, per la factura de les escultures. Certament, el nombre d'escultures del misteri, quatre més l'Infant, era massa gran per poder-les ubicar totes a la fornícula principal del retaule. I per aquest motiu Morató hagué d'esculpir el grup d'una mida força reduïda, que no fou del grat de l'opinió popular, la qual desitjava un retaule més majestuós. Aleshores, en els retaules es tendia a destacar més una figura principal que no pas un grup sencer, i a més el gust de l'època començava a virar vers l'academicisme il·lustrat. Aquest sant fou obrat segons el sentit del barroc tardà, i per bé que no hi havia moviments bruscos a les extremitats de la figura —allunyant-se del cos o dibuixant grans diagonals—, els moviments de les vestidures, així com l'aire que ventava la barba, en sentit contrari als plecs dels ropatges, i les línies ondulants del cos, amb el cap girat a la dreta mentre els braços tombaven vers l'esquerra i la cintura i les cames a la inversa, eren encara plenament propis del barroc.

El rebuig de les imatges de Carles Morató es pot llegir a la carta del 31 de maig del 1777, on Andreu les titllà de mal construïdes i de massa petites, i insinuà que era millor fer-les de nou que no pas gastar-se les lliures a daurar-les. A més hi afegí que així es complauria el poble, que també les rebutjava: «Incinuhi als senyors obrers, lo que me digué vostra mercè en sas pasadas, tots estan animats de pintar las imatges i per tot quan vostra mercè incinua, pues en tot desitjan donarli gust. Jo he fet altre pensament i no dubto lo aprobarian los companys, si los ho proposava i es que mai ditas imatjes causan devoció, per més or que sels pose sobra, ni per més encarnació que sels pose a la cara i mans, lo motiu es per ser demasadament xicas per lo puesto on estan collocadas, i lo pitjor lo ser mal construhidas, que esto serà lo motiu de no causar devoció, com no deixaria vostra mercè de repararo i així, si jo fos absolut en gastar las 300 lliures no faria altra cosa que enviar a buscar un de dos grans estatuaris que no faltan en Barcelona. Faria reconeixer ditas imtajes per veurer so podrian compondrerse, mai fos sino aprofitarne la fusta i fer las novas, que estaria segur de tenir una cosa bona i quedaria content lo poble, que està molt disgustat en ditas imtajes i sent bonas, com deuen ser, lo poble se animaria en fer las pintar».[8] Aquestes paraules ja demostren que ni les obres respongueren al gust de l'època ni la seva factura no era d'una extraordinària qualitat, tot i que el sant que ens ocupa fou la millor obra del conjunt.

Ja en aquesta missiva el membre de l'Obra proposà acudir a «un dels dos grans estatuaris de Barcelona», i quinze dies més tard informà a Boter que un escultor i un daurador de gran habilitat de la capital visitarien el temple de Mataró i que quan arribessin hi parlarien.[9] La substitució, però, no fou immediata, ans al contrari, altre cop els problemes econòmics estroncaren els esdeveniments. La lletra del 31 de

gener del 1778 relata que aleshores, malgrat un disseny dibuixat a Barcelona del sagrari i el misteri de la Purificació, s'haurien de limitar només a fer de nou el reliquiari, per l'elevat cost que suposava dur a terme totes les transformacions. Fins i tot el mes següent s'arribaren a fer enrere en el futur canvi de les escultures i acceptaren aprofitar les de Morató —«que pintadas no estaran tan malas i majorment sent cosa que se mira de lluny»—. Ara bé, la desaprovació dels parroquians devia ressonar amb força, perquè poc abans del 21 de març del 1778 els membres de l'Obra acordaren per fi fer de nou la figura de la Verge: «També està quasi resolt fer nova Maria Santísima, per ser lo Objecte principal del altar (que es la imatje més mal construhida)».[10]

Amb tot, finalment no s'aprofità cap de les imatges de Carles Morató, i el grup del misteri de la Purificació d'aquest escultor fou enterament substituït per la nova escultura de la Verge amb el nen Jesús de Salvador Gurri, ajustada per l'Obra i ubicada a la fornícula principal, on s'afegiren a més dues figures del mateix escultor: les santes patrones de Mataró, Juliana i Semproniana, les relíquies de les quals foren traslladades a final de juliol del 1783 des de la capella de Sant Desideri de Santa Maria, on eren de manera interina, fins al retaule major. De fet, al Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró es conserva tant el Simó com la testa de la Verge del grup de Carles Morató, i es pot apreciar com ni tan sols s'arribaren a policromar.

Mariona Fernández Banqué

[1] ACA, Notarials, Mataró, sèrie 814, Josep Serra, not., manual de 1767, f. 27-28, 11/03/1767. A ADAN-SOLER 1996, p. 32, n. 1, i FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 351.

[2] ACA, Notarials, Mataró, sèrie 814, Josep Serra, not., manual de 1767, f. 27v, 11/03/1767. A ADAN-SOLER 1996, p. 32, n. 1), i FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 352.

[3] Morató usà en l'arquitectura del nou retaule alguns elements decoratius que ja havia emprat en obres anteriors, com al retaule del santuari del Miracle de Riner (1747-1758) o al major de l'església de Tremp (contractat el 1744 per Josep Sunyer i Carles Morató), entre altres, on, com al retaule de Santa Eulàlia de Lleida, també hi havia trencament de l'arquitectura de l'entaulament, pilastres adossades darrere les columnes, cartel·les amb decoració vegetal per a les figures laterals i la part central del basament envaint el cos principal. De fet, els pares dels artífexs del retaule de Tremp, Jacint Morató Soler i Josep Sunyer Raurell, ja havien utilitzat molt abans columnes amb la part inferior eixamplada a base de fulles estilitzades al retaule major de Santa Clara de Vic, del 1721, tot i que eren manifestament menys estilitzades que les que després es feren servir a Lleida, on ja havien experimentat una llarga evolució.

[4] ASMM, document de la Junta d'Obra del 16/05/1792, a RIBAS i BERTRAN-RIBAS i ROSELLÓ 1979, p. 20-21. Vegeu els documents transcrits per Marià Ribas al seu llibre sobre aquest retaule que li facilità l'encarregat de l'arxiu de Santa Maria de Mataró, datats entre el 4/09/1769 i el 16/05/1792. Allí s'hi poden llegir les penúries econòmiques que patia la Junta d'Obra durant la construcció del retaule major: RIBAS i BERTRAN-RIBAS i ROSELLÓ 1979, p. 17-20.

[5] ASMM, document de la Junta d'Obra del 4/09/1769, a RIBAS i BERTRAN-RIBAS i ROSELLÓ 1979, p. 18.

[6] Les cartes de Pau Andreu al seu cosí Francesc Boter, de 24/12/1774 a 24/06/1779, es poden llegir al *Copiador de Cartas de Pau Andreu*, llibre propietat d'Esteve Martí i Coll, del qual Antoni Martí i Coll féu un estudi: MARTÍ 1966. Els fragments que fan referència al temple de Santa Maria de Mataró foren transcrits per Rafael Soler, del Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró. MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 26/10/1776 i 19/04/1777. A ADAN-SOLER 1996, p. 26, i FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 353.

[7] Així ho afirma als seus estudis sobre aquest retaule Marià Ribas, que escriu que a causa de l'ambient contrari i després de llarga polèmica, s'anul·laren les feines anteriors de Carles Morató i s'encarregà un nou projecte a Salvador Gurri, per bé que en cap cas esmenta els documents d'on extreu la seva tesi: RIBAS i BERTRAN 1947-1951, p. 366-367, i RIBAS i BERTRAN-RIBAS i ROSELLÓ 1979, p. 25. Tanmateix, creiem que degué consultar els consells municipals de l'Ajuntament de Mataró del 18/06/1779, en què es decidí fer un nou altar major i no pas un nou retaule, i el del 14/08/1779, on s'aprovà la nova disposició de l'altar major obrat per Salvador Gurri, aquesta vegada arrambat a la paret. AMM, *Ajuntament de Mataró, Acords del consell 1778-1780*, llibre núm. 22, 18/06 i 14/08/1779. A FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 355.

[8] MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 31/05/1777. A ADAN-SOLER 1996, p. 26, i FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 355.

[9] MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 31/05/1777, 14/06/1777. A MARTÍ 1966, p. 87, i FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 355.

[10] MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*

CRBMC. Aymerich/Díaz

Testa del Pare etern

1779-1797

Retaule major de l'església de Santa Maria de Mataró

Salvador Gurri i Coromines
(Tona, 1749 – Barcelona, 1819)

Fusta de pi policromada
62 x 33,5 x 28 cm
Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró

PIROZZINI 1883, p. 16; ARRAU 1911, p. 63; MARTINELL 1924, p. 348, 1935, p. 8 (reprod.), 1956, p. 14 i 1963, p. 80-81, 136-137 i il·lustr. 71-72; ELIAS 1928, II, p. 105; GUDIOL i CUNILL 1933, II, p. 706; CID 1947, p. 5, 1961, p. 111 i 1998, p. 43-44; RIBAS i BERTRAN 1947-1951, p. 365-371, il·lustr. i II; RÀFOLS 1951, I, p. 527; BENET 1958, p. 230; FONTBONA 1977, s/p; RIBAS i BERTRAN-RIBAS i ROSELLÓ 1979, il·lustr. IV a XL; TRIADÓ 1984, p. 247 i 1998, p. 110; SUBIRACHS 1994, p. 65; PLADEVALL 1989, p. 333; ADAN-SOLER 1996, p. 25-32, 30-31 (reprod.); LLEOPART-PUIGFERRAT 1999, p. 9; FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 351-370 i 2006

Entre els anys 1779 i 1797 l'escultor de Tona Salvador Gurri i Coromines realitzà diverses reformes al retaule major de Santa Maria de Mataró, que havia estat obrat anteriorment, del 1767 al 1777, per un altre escultor català del barroc tardà, Carles Morató i Brugueroles. Part del retaule de Morató, especialment les imatges i el sagrari, no havien estat del grat del poble ni dels intel·lectuals que el patrocinaren per la poca qualitat de la seva factura, les reduïdes dimensions de les escultures —que en deslluïen el resultat final— i pel seu estil, més proper al barroc tardà que al nou academicisme en ús.[1] El 21 de març del 1778, gràcies al donatiu de Francesc Boter, es pogueren liquidar totalment les obligacions pendents amb Carles Morató. Això els va permetre girar la vista cap a un altre escultor, que es pretenia famós i de Barcelona, per obtenir uns resultats magnificents en l'obra.[2] Aleshores, Salvador Gurri ja havia obtingut el títol d'acadèmic de mèrit atorgat per la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, era professor de l'Escola Gratuïta de Dibuix —fets que l'apropaven al nou gust acadèmic— i començava a gaudir de prestigi artístic a la ciutat de Barcelona.[3]

Les reformes que Gurri féu a Mataró consistiren a substituir les escultures i també afectaren l'arquitectura, atès que la fornícula del primer cos es va haver d'engrandir per encabirhi les noves imatges, tot i que la innovació estructural més significativa fou la translació de l'altar i la construcció d'un nou sagrari, que es planteja des del 1778 i es realitzà abans del 1783. Aquestes remodelacions foren tan profundes que inicialment es pensava que el retaule de Carles Morató s'havia substituït del tot per un de nou de Salvador Gurri. Però arran d'un article publicat el 1996 per Rafael Soler i Lluís Adan s'ha restablert l'autoria del conjunt arquitectònic a Carles Morató i concretat part de les reformes de Gurri.[4]

Per a la fornícula principal, Gurri esculpí vers el 1783 una Verge amb el Nen Jesús acompanyada per les santes patrones de Mataró, Juliana i Semproniana. Posteriorment seguí treballant en l'obra: als comptes de les Administracions de sant Desideri i les santes hi ha constància d'un pagament a l'artista, el dia 12 d'octubre del 1785, de 93 lliures, 6 sous i 8 diners; i ja el 3 de juny del 1797 cobrà pel grup del Pare etern flanquejat per dos àngels del cos superior del retaule: «Juny 3 de 1797. A don Salvador Gurri escultor a cumpliment de las figuras del Pare Etern, i demes amb recibo de número [...] 300 lliures».[5]

Però si bé les reformes arquitectòniques de Gurri recolliren ja inclinacions vers l'academicisme en l'arquitectura del sagrari, amb un significatiu contrast entre el barroc del retaule de Morató i el llenguatge de tenor més clàssic del sagrari, amb columnes de fust llis, en lloc de les garlandes florals o de la decoració del terç inferior de les columnes del retaule de Morató. En canvi, les figures que Gurri afaiçonà per al conjunt no abandonaren l'ampul·lositat de volums, els plecs diagonals i la dolçor dels rostres d'inèrcia barroca. De fet, el grup del Pare etern de l'àtic tenia força dinamisme. Allí totes les figures

Retaule major de Santa Maria de Mataró, abans del 1936. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

voleiaven sobre núvols i el Pare mostrava una postura de cames flexionades en diagonal i intens escorç, a causa de la seva ubicació elevada, semblant a la que Gurri ja havia fet per a l'àtic del retaule de Crist i les ànimes de Vilanova i la Geltrú, la primera obra documentada dins el catàleg de Salvador Gurri, entre el 1770 i el 1772. A més de les semblances estilístiques, en ambdós casos foren les úniques figures que se servaren de tot el conjunt, per bé que a Mataró només se'n conserva la testa, que encara avui es pot veure al Museu Arxiu de Santa Maria amb un gran bony al front. Tots dos caps presenten una frondosa barba finida amb doble punta amb els cabells vigorosament ondulats, enmig de la qual s'hi entreobre la boca; així mateix, la calvície de la testa és idèntica i en ambdós casos neix sobre les orelles una cabellera lateral. També sembla, per bé que l'estat de conservació de l'escultura de Valladolid no és gaire bo, que els ulls i el nas també foren obrats de maneres similars.[6] I fins i tot la positura dels braços oberts del Pare de Mataró encara era més efectista que la del de Vilanova. Alhora, Gurri també deixà sentir la influència del seu primer mestre, Antoni Real —un dels últims representants del barroc tardà a Catalunya—, en les seves obres, sobretot de primera època.[7] Això s'atesta, per exemple, en la traça del segle XVIII conservada al Museu Episcopal de Vic d'un retaule coronat per un Pare etern que Bonaventura Bassegoda atribuí a Antoni Real Vernis, on es pot veure que la figura del Pare etern d'aquest dibuix té una positura gairebé idèntica a la del que Gurri féu per a Vilanova i que ara es conserva al Museo Nacional de Escultura de Valladolid. O fins i tot, a diferència de la traça de Vic, Gurri cordà el mantell del Pare etern sobre l'espatlla dreta, amb nombrosos plecs en diagonal, mentre que al dibuix la capa es cordava sobre el pit de la figura, amb una estructura centralitzada amb menys agitació.

Amb tot, es pot afirmar que Gurri integrà més elements del llenguatge academicista classicista en les arquitectures dels seus retaules o en les obres de clar accent il·lustrat que no pas a les seves imatges religioses, on el pes de la tradició fou més accentuat.

Les tasques de Gurri a l'altar degueren concloure amb la col·locació definitiva a la cimera del retaule del grup del Pare etern pels volts del

1797, en què Gaspar Bras cobrà 30 lliures «per los ports de las imatges del Pare Etern» i el daurador Josep Mas i Rubi 928 lliures i 6 sous per realitzar la seva feina, tant al presbiteri com per jaspiar l'altar major i el grup del Pare etern.[8] Tanmateix, les feines als costats del presbiteri no s'havien acabat i s'allargaren encara fins a principi de la centúria següent.[9]

Altre cop cal lamentar la pèrdua del patrimoni artístic religiós durant els anys de la Guerra Civil. Aquesta vegada el retaule esquivà les flames del 1936, en què s'inicià la destrucció sistemàtica de les peces de Santa Maria, però malgrat els esforços de la Junta de Museus i del Servei de Monuments Històrics de Catalunya per preservar-lo, les escultures foren cremades el 1937 i el retaule sucumbí del tot l'any següent.[10]

Mariona Fernández Banqué

[1] Vegeu la fitxa tècnica del present catàleg referent al sant Simeó que Carles Morató i Brugueroles féu per a aquest retaule.

[2] MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 21/03/1778. A ADAN-SOLER 1996, p. 27, i FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 361.

[3] MASMM, *Extracte del Copiador de Cartas de Pau Andreu*, 31/05/1777, 14/06/1777. A MARTÍ 1966, p. 87; ADAN-SOLER 1996, p. 26, i FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 355.

[4] Per conèixer totes les actuacions de Salvador Gurri al retaule major de Santa Maria de Mataró, vegeu FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 351-370.

[5] MASMM, *Comptes administracions Sant Desideri i Santes 1769-1808*, 12/10/1785 i 3/06/1797. A FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 367.

[6] Al Museu Arxiu de Santa Maria també es conserva una maqueta en fang i de petites dimensions que reprodueix el grup escultòric del nínxol principal i diversos plafons decoratius del monument, entre els quals hi ha la porta de la sagristia, que es feren en traslladar l'altar al centre del presbiteri.

[7] Sobre l'estil d'Antoni Real: cf. TRIADÓ 1984, p.186.

[8] MASMM, *Comptes administracions Sant Desideri i Santes 1769-1808*, 11/7 i 12/11/1797. A FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 368.

[9] Als fulls de comptes de les administracions de Sant Desideri i les Santes hi ha constància de les feines del fuster Josep Plana al presbiteri: MASMM, *Comptes administracions Sant Desideri i Santes 1769-1808*, el 19-04-1785; del courer Josep Saldarí per la reixa i el passamà, el 12-08-1793; de l'escultor Anton Cabot per fer els dos àngels que se situaren als extrems del mateix lloc, 24-05-i 11-07-1797; i de Josep Mas i Rubi, daurador, per treballar-ne un dels costats el 12-11-1797, entre d'altres. Per bé que no indica d'on treu la informació, Ribas dóna altres notícies sobre la construcció del presbiteri. *Vid.*: RIBAS i BERTRAN-RIBAS i ROSELLÓ 1979, p. 35-38. Entre les obres del presbiteri cal destacar els tres quadres de Pere Pau Montanya i el quart que no pogué acabar i ho féu el seu gendre, Joan Giralt, i que no fou col·locat al seu lloc fins al 1804.

[10] El procés pel qual fou destruït el retaule i els seus protagonistes es pot llegir a: RIBAS i BERTRAN-RIBAS i ROSELLÓ 1979, p.

Pare etern. Museo Nacional de Escultura. Fotografia Laboratorio del Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

Fotografia MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Calveras/Mérida/Sagristà

Projecte de l'àtic del retaule de l'altar major de Santa Maria de Mataró

c. 1797

Salvador Gurri i Coromines
(Tona, 1749 - Barcelona, 1819)

Dibuix a llapis i tinta sobre paper
30,6 x 21,3 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya
(MNAC/GDG 208055D)

Bibliografia: MARTINELL 1924, p. 348, 1935, 8 (reprod.); 1956, p. 14 i 1963, p. 80-81, 136-137, i il·lustr. 71-72; RIBAS i BERTRAN 1947-1951, p. 365-371, il·lustr. i II; RIBAS i BERTRAN-RIBAS i ROSELLÓ 1979, làm. XXXIII; ADAN-SOLER 1996, p. 25-32, 38 (reprod.), LLEOPART-PUIGFERRAT 1999, p. 9; i FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 351-370 i 2006

Salvador Gurri i Coromines fou un dels principals escultors de l'últim terç del segle XVIII i principi del segle XIX a Catalunya, tant per la qualitat de les seves obres com per la rellevància artística que adquirí i la influència que exercí sobre els escultors del seu temps. Per executar les seves escultures sovint se serví de dissenys previs diferents —en funció dels gèneres que treballava—, com traces de retaules, dibuixos, esbossos o models escultòrics que li servien de referència abans de crear l'obra definitiva.

A causa de la fragilitat d'aquests materials i de la poca importància que aleshores s'atorgava als esbossos, no se n'han conservat gaires, només algun dibuix o traça de retaule. Sortosament, però, els pocs croquis servats atesten els dots per al dibuix de l'artista, i fins i tot algun recull un traç força espontani. Aquest és el cas del dibuix a tinta i llapis del *Grup del Pare Etern* que Gurri realitzà per preparar el grup de la cimera del retaule major de Santa Maria de Mataró. Aquest croquis fou publicat per primera volta el 1935 per Cèsar Martinell, el qual ja apuntà la possibilitat que l'escultor l'hagués realitzat per mostrar el grup als clients, pel seu caràcter espontani, ultra les modificacions en certs detalls, com l'orientació del Pare Etern al grup final.[1] Efectivament, malgrat la desaparició del conjunt sota les flames de la Guerra Civil, les fotografies que es conserven del retaule permeten descobrir que finalment Gurri realitzà l'obra girada, amb el Pare Etern mirant cap a la dreta i els àngels invertits. Tanmateix, l'obra seguí les premisses de l'estil més barroc tardà fixades a l'esbós, tant per l'intens moviment del conjunt, per les marcades diagonals de les extremitats o dels àngels, com per la bellugor de les vestimentes, i alhora l'ampul·lositat dels núvols, on usà una estructura basada en una circumferència principal que es repetí al llarg de la seva producció en bona part de les imatges que féu descansar sobre núvols, com l'Assumpció del baldaquí de Santa Maria del Mar de Barcelona.

De fet, la major part dels seus dissenys documentats, a més de ser una eina per a l'escultor, foren realitzats pensant en la clientela, atès que sovint el contracte de les obres es fixava a partir d'un model previ aprovat pel comitent, el qual l'escultor s'obligava a seguir. I a voltes Gurri féu fins i tot més d'un disseny per aconseguir el beneplàcit del client i obtenir la contracta, o hagué de competir amb propostes d'altres artistes per a un mateix encàrrec. En algunes d'aquestes ocasions, a més de l'aspecte de l'obra també es valorà el projecte de preu més baix. Així, després que l'abril del 1789 el capítol de la catedral de Lleida hagués vist ja tres dissenys per a l'aiguamans que pretenien patrocinar per a la sagristia de la Seu Nova, demanaren al seu procurador a Barcelona, Salvador Sanjuan, que contactés amb Gurri perquè també fes algun projecte per al dit lavabo, que finalment se li encarregà. Un d'aquests dissenys, signat per Gurri i molt similar a l'obra definitiva, es conserva encara avui i atesta com l'escultor seguí el dibuix contractat.[2] També per al retaule major de l'església de l'antic hospital de Sant Pere i Santa Marta de Barcelona, després que el 1756 Pere Costa Casas hagués realitzat una planta i una traça per a la futura obra que aleshores no es féu per problemes econòmics, el 1807, quan

ja hi hagué diners per a l'obra, els administradors de l'hospital demanaren dissenys a dos artistes diferents: l'un fou el pintor daurador Pau Palaudories, i l'altre Salvador Gurri. La traça d'aquest últim va convèncer els comitents, que li encarregaren la direcció de l'arquitectura, altre cop ajustant-se al disseny elegit: un dibuix a tinta acolorit que també es conserva.[3]

Altres vegades Gurri no tingué tanta sort i en la competició amb altres projectes perdé la partida. Aquest fou el cas d'una traça per al retaule major de l'església de la Pietat de Vic, per al qual també presentaren projectes el seu amic Nicolau Traver i el seu antic mestre, Antoni Real. Segons Martinell la Junta de l'Obra seleccionà el millor de cada projecte, però la part principal fou la d'Antoni Real.[4] L'escultor, però, no sempre ideava les seves pròpies obres, sinó que de vegades el disseny li era imposat pel client. Això ocorregué sobretot al principi de la seva carrera professional. Tal fou el cas de la seva primera obra coneguda, el retaule de *Crist i les ànimes* de Vilanova i la Geltrú, on se li encarregaren totes les tasques de l'obra: arquitectura, talla, serralleria i escultura, però se l'obligà a seguir una traça i una planta que li lliurà el client. Així es recollia a la contracta: «obligantse dit Gurri fer dit Retaule al thenor de la Planta y diseño que se li ha presentat, y se li entrega».[5]

MARIONA FERNÁNDEZ BANQUÉ

[1] Cf. MARTINELL 1935, p. 8. Martinell apunta que la procedència de la traça encaixa amb l'atribució a Gurri, ja que fou trobada al fons dels hereus d'Hermenegild Jou —un escultor de Lleida deixeble del darrer representant de la nissaga dels Corcelles—, un dels quals fou coetani de Gurri al moment en què aquest treballà a la Seu Nova de Lleida diverses obres. En algun dels viatges que Gurri féu al Segrià degué dur el dibuix per testimoniar la seva feina. Cal dir que aquest no és l'únic esbós de l'escultura del tercer terç del segle XVIII que Martinell ha trobat en aquest fons, perquè també hi descobrí un possible dibuix del grup de l'Assumpció de l'altar major de la Seu Nova de Lleida obra de Juan Adán.

[2] Per a informació sobre aquest dibuix, vegeu: FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 446-462.

[3] Aquest dibuix es troba a la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya: BC, XVI 1 A-1, registre 8106-II. Per a aquesta obra, vegeu: FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 517-515.

[4] Cf. MARTINELL 1963, III, p. 147.

[5] *Vid.* la contracta del 12/11/1770 a: CID 1957-1958, p. 109-110, i FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004, p. 334-339.

Cos superior del retaule major de Santa Maria de Mataró (detall). Fotografia Marià Ribas i Bertran.

Museu Diocesà de Tarragona

Sant Onofre

c. 1759

Església de Sant Miquel del Pla de Tarragona

Atribuït a Francesc Bonifàs
(Valls, 1735 – Tarragona, 1806)

Fusta de pi tallada sense policromar
161 x 67 x 51 cm
Museu Diocesà de Tarragona (núm. inv. MDT-0913)

ARCO 1915, p. 15, làm. XII-2; ALCOLEA GIL 1986, p. 278, cat. 156; ALCOLEA GIL 1992, p. 213, cat. 168

El 21 de juliol del 1747 la confraria de preveres de Tarragona, que tenia cura de l'església de Sant Miquel del Pla, informà els confrares que els procuradors, a instàncies d'Onofre de Mediona, donzell de Tarragona, tenien la intenció d'establir una fundació en l'esmentat temple, amb una pensió anual de 15 lliures i tres censals, a fi i efecte de realitzar «un cuadro de St. Honofre i St. Victorià, a ses costes», que es col·locaria a l'altar de sant Victorià (SERRA 1959, p. 36). Possiblement en aquest fet es trobaria l'origen, uns anys més tard, de la dedicació d'un retaule o un altar a sant Onofre, del qual només hauria perviscut aquesta imatge. En 1810 l'església fou ocupada per les tropes napoleòniques, i els seus retaules foren desmuntats. La imatge de sant Onofre i algunes més es guardaren a les golfes fins que, en 1914, els caputxins que tenien cura del temple en feren donació al Museu Diocesà de Tarragona. Publicada l'any següent per Arco (ARCO 1915, p. 15), la primera atribució als Bonifàs, genèricament, es troba al catàleg de l'exposició de la Junta de Museos (1956). La confirmació documental de la intervenció, en 1752, de Lluís Bonifàs i Massó en un altre retaule de l'església, el de sant Jeroni, i la comparació amb diverses obres de Francesc Bonifàs i Massó ha influït en l'atribució de la imatge de sant Onofre a aquest escultor.

La imatge es va fer a partir d'un tronc d'arbre sencer que conforma la figura de sant Onofre i recolza sobre una peanya en forma de sòl rocós. El tronc de palmera de la part posterior es va elaborar amb una peça de fusta buidada pel revers. El conjunt es va treballar de manera que el seu volum pogués ser vist de front i dels costats, mentre que la part posterior no es va treballar perquè no s'havia d'exhibir, cosa que fa pensar que en origen hauria pogut ocupar una fornícula, potser la central, al retaule. La manca de policromia afavoreix la contemplació dels detalls tècnics que hi han deixat les eines de l'escultor. Sant Onofre es representa com un home madur però encara en vigor, amb arrugues al front i venes sobresortints a les mans. Malgrat la calvície incipient que li amplia el front, té barba i cabellera llargues i abundoses, resoltes en blens que flueixen amb una certa agitació. El crani és estret i els pòmuls estan ben marcats. Les celles i les parpelles han estat cisellades amb gran detall. Té la boca entreoberta i mira cap al cel, i el seu rostre mostra un gest contingut però expressiu. El cos, gairebé nu, correspon a un home que hauria estat ben musculat en la seva joventut, però que ara té els tors enfonsat i les costelles molt marcades. El tractament de l'anatomia és molt correcte, amb un cert èmfasi en la tensió muscular de les cames. La postura segueix el clàssic *contrapposto*, en què el pes del cos descansa sobre una cama mentre es manté l'altra flexionada, amb les mans unides en oració i els braços enlairats cap a la dreta i amb el tors i el cap girats cap a l'esquerra. El sant es representa amb els atributs propis de la seva vida d'eremita al desert de la Tebaida, vestit amb unes pells que li cobreixen els malucs i que se subjecten a la cintura amb una branca d'heura i una fulla de palmera. La corona que apareix a terra, als seus peus, al·ludeix a l'abandó de la seva anterior condició de príncep reial. Del tronc de la palmera, a penes insinuat per uns talls irregulars, en pengen dàtils i fulles. Tal com va anotar Alcolea Gil (ALCOLEA GIL 1986, p. 278), la presència dels atributs no ultrapassa la referèn-

cia anecdòtica i en cap moment no oculta l'objectiu de l'artista, que va ser la representació realista del cos ben constituït de sant Onofre.

La vida i les obres de Francesc Bonifàs i Massó van ser estudiades per Martinell, en diversos articles i llibres publicats entre els anys 1913 i 1928, i per altres autors, com Morera (1905), Arco (1915), Rocamora (1928, p. 249-255), Ferrer Soler (1952, p. 310-317) i Vilaseca i Borràs (1954, p. 178-184). Les darreres aportacions al coneixement d'aquest interessant escultor han estat a càrrec de Veciana-Òdena (1982), Sabaté (1984), Vidal i Solé (1988, p. 92-116) i Rovira Gómez (2003, p. 13-16). Francesc Bonifàs i Massó es formà al taller de l'avi, Lluís Bonifàs i Sastre, al costat del seu germà Lluís. Durant els primers anys sembla que hauria treballat al taller familiar, a Valls. En aquesta població es casà en primeres núpcies, l'any 1755, amb Francesca Botí, amb la qual tingué un fill, Francesc. La notícia de la primera obra feta a Tarragona, el retaule de la confraria de la Puríssima Sang, data de l'any 1759, poc abans de la mort de la seva dona. A partir de llavors l'escultor s'instal·là en aquesta ciutat, on es va casar en segones núpcies, el 1761, amb Tecla Fort i hi tingué tres fills, Baltasar, Eulàlia i Tecla. No s'hauria de descartar que el taller de Francesc Bonifàs a Tarragona, en comptes de constituir una empresa independent, hagués estat una mena de sucursal o segona seu del taller vallenc dels Bonifàs, ja que a partir del 1759 l'anàlisi de la distribució geogràfica indica que tots dos germans es repartiren el territori, de forma que Francesc treballà al Tarragonès i el Baix Camp mentre que Lluís ho féu a l'Alt Camp, la Conca de Barberà i les terres de ponent. Les excepcions corresponen a col·laboracions entre tots dos, ja que quan Lluís contractava obres a la zona de Francesc, aquest sempre hi participava. Francesc també es feia càrrec de projectes que Lluís no podia assumir, com alguns retaules de la Seu Nova de Lleida. El 15 de setembre del 1775, com ja ho havia estat el seu germà, Francesc Bonifàs va ser nomenat acadèmic de mèrit de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; obtingué el grau amb un baix relleu d'alabastre que representava *Sant Carles Borromeu administrant el viàtic als malalts de l'hospital de Milà*. L'interès de Bonifàs pel passat romà de Tarragona el va manifestar en la sèrie de dibuixos de diversos edificis antics de la ciutat que es publicaren en el volum XXIV de l'*España Sagrada* del P. Flórez (1769), i fins i tot en detalls del frontal d'altar del retaule de sant Oleguer, circumstància que palesa la cultura i la tendència il·lustrada de l'escultor, ben relacionat amb personatges com el canonge Ramon Foguet i Foraster.

Arribat a Tarragona, Francesc Bonifàs va tenir domicili, taller i botiga al carrer del Portal del Carro fins a l'any 1763. Abans del 1775 visqué en una casa de la plaça de la Font i en 1786 comprà una casa entre els carrers del Cós del Bou i el Trinquet Vell, on l'any següent també adquirí un pati. Hi ha una certa relació entre el període posterior a la mort del seu germà Lluís, que s'esdevingué en 1786, i la davallada econòmica de Francesc. Vers els anys finals del segle començà a hipotecar i malvendre les propietats adquirides amb el seu treball. Morí el 3 de febrer del 1806 a Tarragona. La seva família es va veure obligada a vendre una caseta que tenia al costat del domicili del Cós del Bou per fer front a les despeses de l'enterrament. Tecla Fort, la seva vídua, morí el 25 d'abril del 1809. Amb data del 20 d'agost del 1831, la seva filla, Eulàlia Bonifàs i Fort, envià a l'Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, possiblement a requeriment de la mateixa institució, una carta amb una relació succinta de les principals obres del seu pare, llista que serví a Martinell (*vid.* MARTINELL 1921) per establir per primera vegada un catàleg de les seves obres.

La seva obra documentada no és tan nombrosa com la del seu germà Lluís, si bé és considerable, amb la malaurada coincidència que la major part es va perdre també, irremissiblement, en 1936. La formen el retaule major de la confraria de la Puríssima Sang de Tarragona, a l'església de Natzaret (1759), el retaule de sant Josep, santa Gertrudis i sant Rafael, al santuari de Misericòrdia de Reus (1762), el retaule major de l'església de la Sang de Reus (1762), el retaule de sant Francesc de Paula, a Sant Martí de Maldà (1762), el retaule del Roser d'Almoster (1763), el santcrist processional de Sant Martí de Maldà (1763), el retaule del Sant Crist del Morell (1764), el retaule de sant Narcís a l'església de la Sang de Reus (1764), la imatge del Sant Crist del Morell (1766), el retaule de sant Victorí al santuari de Misericòrdia (1767),

els retaules del Sant Crist i sant Isidre i el de santa Llúcia a Renau (1768), una intervenció a la capella de la Pietat del santuari de Paretdelgada (1768), el retaule de la Puríssima Concepció de Renau (1770), el retaule major de Torroja (1772), dues figures de dones bíbliques, els retaules de sant Pròsper i de sant Vicenç i els armaris de l'avantcambril de la Mare de Déu, al santuari de Misericòrdia (1772), el retaule de la capella sepulcral de la família Bofarull, al convent de Sant Francesc (1772), la llitera per a la imatge de la Mare de Déu Assumpta de la família Baldrich de Valls (1773), el retaule major de Sarral, en col·laboració amb Isidre Espinalt i Vellet (1774), el retaule major de Solivella (1777), els retaules de sant Pelegrí de Forlì i de sant Roc a la Seu Nova de Lleida, juntament amb Francesc Bellvé (1775), el retaule de sant Oleguer de la catedral de Tarragona (1776), un retaule per a l'oratori del mas dels Montgons, de la família Castellarnau (1781), el retaule de sant Anton i sant Llop, a la prioral de Sant Pere de Reus (1783), el retaule de sant Isidre Llaurador de la Seu Nova de Lleida, en col·laboració amb Francesc Bellvé (1785), una imatge de sant Bonaventura al convent de caputxins de Tarragona (1785), el retaule del Roser de Renau (1786), el retaule de santa Rosalia a Torredembarra (després del 1786), una intervenció al retaule del Carme del convent de carmelites descalços de Vilanova (1787), una possible intervenció al retaule de sant Martí d'Altafulla (1787), el retaule del Roser del Codony (1792), el retaule de sant Agustí a la catedral de Tarragona (abans del 1795), el retaule major del convent de carmelites descalços de Vilanova (1795), el retaule del Roser de la Geltrú (1795), i un retaule per a l'oratori de la família Vidal de Tarragona (1797). Se sap que va fer, a més, sis retaules per a la cartoixa d'Escaladei. També se li atribueixen obres com la imatge de sant Onofre de Sant Miquel del Pla, i dos medallons amb relleus que es conserven a la capella de Santa Elisabet de la catedral.

La imatge de sant Onofre possiblement correspondria als primers anys d'establiment a Tarragona, en coincidència amb la intervenció del seu germà Lluís al retaule de sant Jeroni de l'església de Sant Miquel del Pla (1759). En el treball de Francesc Bonifàs, que revela una mà segura i experta, l'expressivitat i l'emotivitat barroques cedeixen pas a un tractament ponderat i serè, més proper al neoclassicisme.

Sofia Mata de la Cruz

Sant Onofre (detall). Museu Diocesà de Tarragona. Fotografia Joan Bosch.

Fotografia MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Calveras/Mérida/Sagristà

Projecte per a un retaule de la Verge del Roser

c. 1760-1770

Anònim

Dibuix a tinta i aiguada sobre paper
37,4 x 23,2 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya
(MNAC/GDG 208059D)

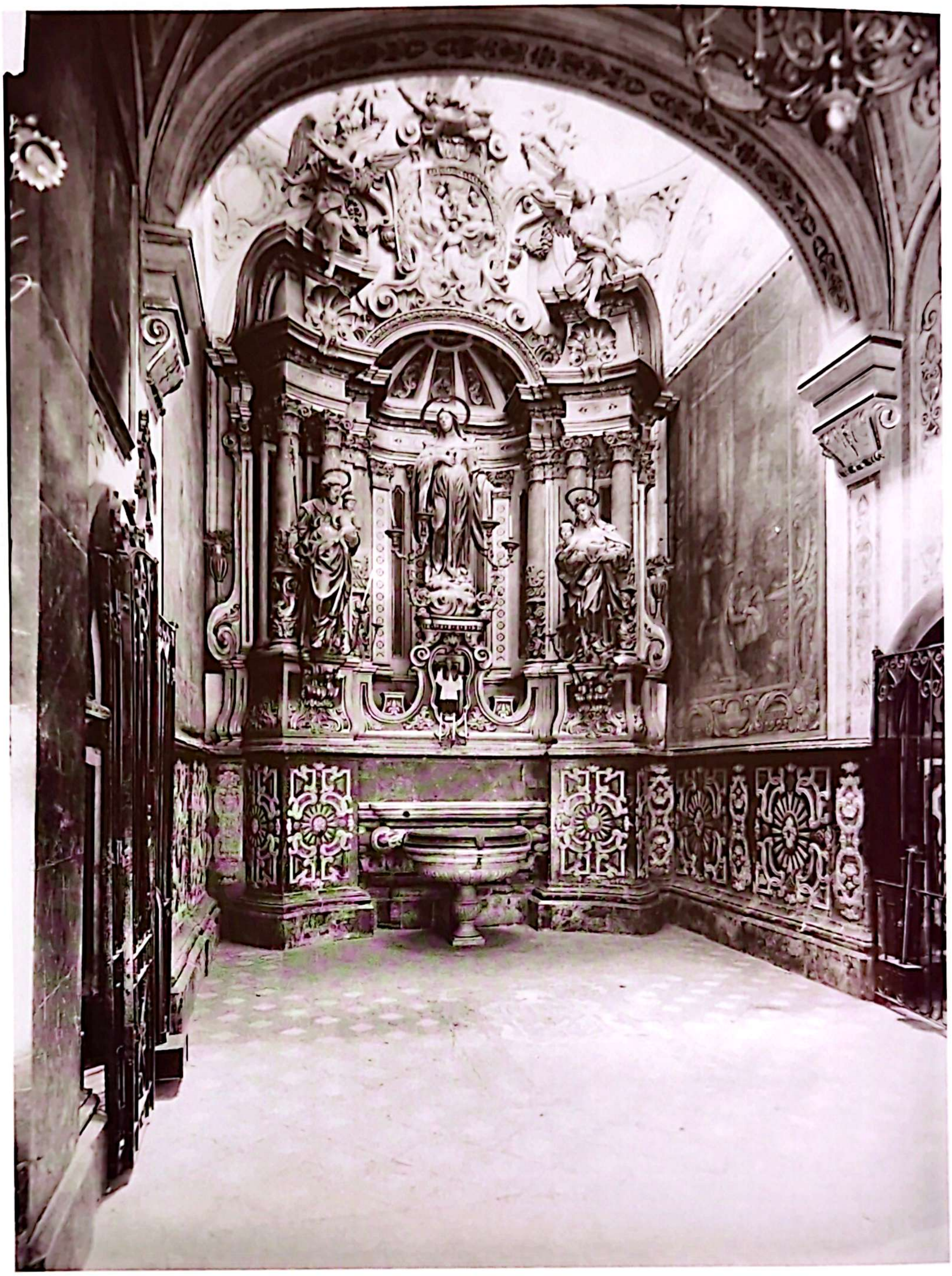
BASSEGODA 1989, p. 186-264

Tal com diu B. Bassegoda, «una de les formes més subtils i alhora més exactes per conèixer la personalitat, la força i l'estil dels grans mestres del passat és l'estudi dels seus dibuixos». (BASSEGODA 1989, p. 187). Efectivament, ens trobem davant d'una bonica traça que testimonia el gest subtil d'un artífex molt qualificat pel que fa al domini del dibuix. L'autor, per ara desconegut, va recórrer a la seva habilitat tècnica per tal de dissenyar un projecte de retaule dedicat a la Verge del Roser. La devoció a la Mare de Déu del Roser, molt arrelada al Principat a partir de la segona meitat del segle XV gràcies a l'orde dominic, va generar moltes estructures retaulístiques que embelliren i canalitzaren la devoció de les seves congregacions al llarg dels segles del barroc. Tot i que el gruix de la construcció de capelles i retaules dedicats al Roser es concentra a la segona meitat del segle XVI i al llarg de tot el segle XVII, la centúria següent també ens ha llegat alguns testimonis d'aquesta popular devoció (SERRA i BOLDÚ 1988, p. 111-114; PÉREZ SANTAMARÍA 1989, p. 121-123). La traça exposada ens en dóna un bell testimoni tardà, segurament destinat a guarnir una capella lateral d'un temple parroquial o conventual dominic.

El dibuix mostra només la meitat de l'estructura, una pràctica habitual entre els escultors catalans, ja que la perfecta simetria del conjunt els estalviava de dibuixar-la completa. Les traces —que quasi sempre acompanyaven els contractes notarials— també podien presentar dues solucions diferents, una a cada meitat del paper o del pergamí, per tal que els comissionats de l'obra escollissin aquella que més els agradés. El projecte quedava així en mans de l'escultor que l'hagués de realitzar, ja fos el mateix autor o un altre artífex contractat per executar-lo. Normalment, un cop acabada l'obra, el dibuix servia de testimoni dels pactes contractuals en la visura final i quedava en propietat del seu autor, que el podia reutilitzar com a model per resoldre posteriors encàrrecs similars (MARTINELL 1954, p. 32-34).

En aquest cas, el mestre va imaginar un retaule d'estructura arquitectònica unitària i dinàmica, de caràcter escenogràfic, que es desplega a partir d'un element central dominant. Aquesta tipologia —generalitzada al Principat entre els anys vint i quaranta del segle XVIII amb l'obra de Jacint Morató Soler, Josep Sunyer i Raurell i sobretot Pere Costa— va esdevenir la protagonista de la darrera etapa de la retaulística en fusta, i va desplaçar definitivament les antigues pantalles reticulars característiques del segle anterior (MARTINELL 1959-1963, vol. III, p. 77; DORICO 1997, p. 129-130; AVELLÍ 2005).

El conjunt s'aixecaria sobre una planta còncava, determinada pel joc d'eixos convergents, que resseguiria el perfil del mur de la capella. L'estructura consta d'un cos i un àtic, aixecats sobre un poderós bancal, el carrer central del qual es reservava per encaixar-hi l'altar. A sobre, la predel·la esdevé el suport per a les columnes i pilastres del cos central i alhora serveix de recolzament de les grans mènsules avolutades sobre les quals se situarien les imatges escultòriques laterals. Al centre, just a sota de la figura de la Verge i sobre les dues grades de l'altar, hi havia d'haver un relleu apaïsat amb l'episodi de l'*Anunciació*, un dels moments clau de la vida de la patrona de la capella. El cos principal és generat per la gran concavitat central que determina estructuralment i simbòlicament tot el conjunt. La fornícula estaria desti-



Retaule lateral de l'església de Betlem de Barcelona, destruït el 1936. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

nada a allotjar una figura exempta de la Verge del Roser sostenint el Nen als braços mentre ofereix un rosari a sant Domènec. Malgrat la qualitat i el detallisme de l'execució, l'artífex va dibuixar els motius arquitectònics i decoratius del quart d'esfera i de l'alçat del fons del nínxol de manera poc acurada. En canvi, la precisa definició de les ombres que projecten els cossos de la Verge i de les altres dues figures sagrades —il·luminades per un focus de llum situat a l'esquerra de l'espectador— accentua la voluntat naturalista del conjunt. A partir del nucli central els dos carrers laterals es projecten angularment formant una espècie de templet dinàmic i mogut a partir dels feixos de columnes i pilastres sobreposades, d'ordre compost, que emmarquen l'element central. Al seu davant hi ha col·locats la resta de protagonistes del drama sagrat, tot i que l'autor només va representar els que estarien situats a l'esquerra de l'espectador: sant Domènec agenollat rebent el rosari i segurament sant Vicenç Ferrer o algun altre sant vinculat a l'orde, com sant Tomàs d'Aquino o sant Ramon de Penyafort. A la dreta hi hauria santa Caterina de Siena —directament relacionada amb la devoció del rosari i que apareix en molts dels retaules d'aquesta advocació—, agenollada igual que la figura que li fa *pendant*. Probablement santa Caterina d'Alexandria ocuparia l'extrem dret del retaule.

Els elements de suport sostenien un entaulament capriciós que es plega ortogonalment, es projecta, es retreu i es corba per tal d'adaptar-se als diferents plans dels elements de suport i al perfil semicircular superior de la fornícula central. La vivacitat de l'estructura arquitectònica s'accentua en els capitells de les pilastres que flanquegen la Mare de Déu. En aquest sector, el tracista va fer seves les propostes de l'arquitectura obliqua de Caramuel (*Architetura civil recta y obliqua*, 1678), difoses pel Principat des final del segle XVII i utilitzades encara a la segona meitat del segle XVIII pels escultors més ambiciosos del moment, com Carles Morató i Brugaroles, que l'aplicà al cambril del retaule major de l'església del Santuari del Miracle de Riner.

La cornisa està acabada amb un frontó partit en forma de volutes que corona el conjunt. Aquest element es recolza en els extrems mitjançant dues poderoses mènsules que sobresurten del fris, i es duplica a la clau de l'arc central —en aquest cas les cornises corbades s'aproximen fins a quasi tocar-se—, on cobricela la figura de la Verge i penetra en l'espai superior. L'àtic s'estructura com un segon cos que reprodueix l'articulació inferior però amb notables variants. L'element focal dominant —subordinat a la fornícula del cos central— està format per una concavitat menor, els suports de la qual han desaparegut sota una rica decoració de *rocaille, coquille*, volutes vegetals estilitzades que envolten el grup de la *Coronació de la Verge* i àngels nens que exalten i acompanyen els personatges sagrats des dels extrems de la composició. Un entaulament, aquest cop corbat a la manera d'un frontó semicircular, fa de cimera al conjunt, mentre que al seu interior hi voleia el colom de l'Esperit Sant. Tota l'estructura queda allotjada sota un gran arc terminal de punt rodó, acabat en forma de voluta enroscada i sostingut pels plafons verticals dels guardapols, que flanquegen l'estructura del retaule. Pensem que aquesta cornisa terminal s'havia d'adaptar a la corba de la volta de la capella formant una pantalla decorativa perfectament acoblada a l'organisme arquitectònic, segurament preexistent.

El llenguatge arquitectònic de l'estructura manifesta una certa depuració dels elements arquitectònics en sentit classicitzant, respecte dels usos precedents, i sintonitza amb els nous corrents estètics acadèmics europeus, que la Real Academia de San Fernando intentava interpretar i difondre a Espanya des de mitjan segle. Malgrat tot, el nostre artífex se situa en un punt intermedi entre l'assimilació del classicisme arquitectònic més depurat i la tradició tardobarroca local. Aquest segon aspecte es manifesta sobretot en la profusió decorativa i en la definició de les figures. Totes les superfícies —el basament, l'ara de l'altar, els pedestals i mènsules, els guardapols, els frontals de les pilastres i sobretot l'intradós de l'arc superior— van rebre una decoració abundant i rica basada en repertoris de motius ornamentals d'ascendència francesa: rocalla, elements vegetals esquemàtics i estilitzats o complexes volutes que es cargolen aprofitant qualsevol angle o racó. A més, el projecte preveia obrir dues claraboies cobertes per gelosies als laterals de l'intradós de l'arc terminal. En tractar-se d'un dibuix

no podem precisar si es tractava de dues representacions fingides en *trompe-l'oeil* o si veritablement perforaven l'arc. Si fos així no podem evitar relacionar aquesta insòlita solució amb la decoració de la cúpula de la capella de la Universitat de Cervera, obrada per Jaume Padró a l'últim terç del segle (MORA 1997, p. 102).

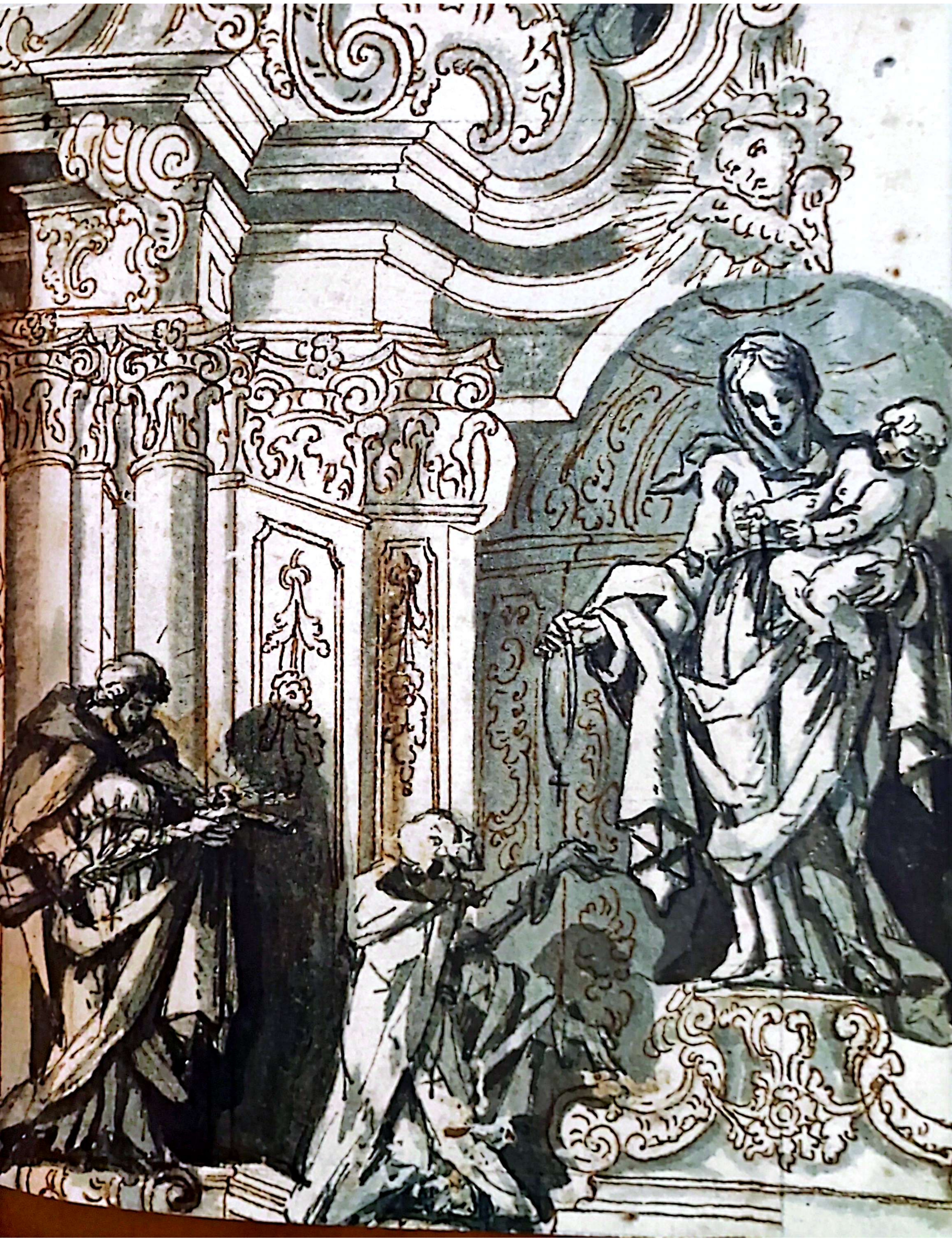
En qualsevol cas, allà on l'anònim mostra el seu nivell tècnic i la destresa en el maneig de la ploma és en la imatgeria, especialment a la figura central de la Mare de Déu. El traç lleuger i enèrgic, que es mostrava una mica sumari en la definició dels elements decoratius, adquireix una major força i seguretat quan es planteja les formes de les figures. L'espontaneïtat del gest de l'artífex va saber construir anatomies naturalistes i lleugerament estilitzades, animades per una gestualitat delicada i dolça, una mica amanerada, accentuada pel subtil *contrapposto* de les figures que estan de peu. Tot i aquest regust barroquitzant, les postures i les vestimentes estan sotmeses a una simplificació i una depuració de l'exuberància i de la intensitat emotiva que caracteritzava l'escultura catalana del darrer terç del segle XVII i el primer terç del segle XVIII, tal com hem vist que passava amb el llenguatge arquitectònic.

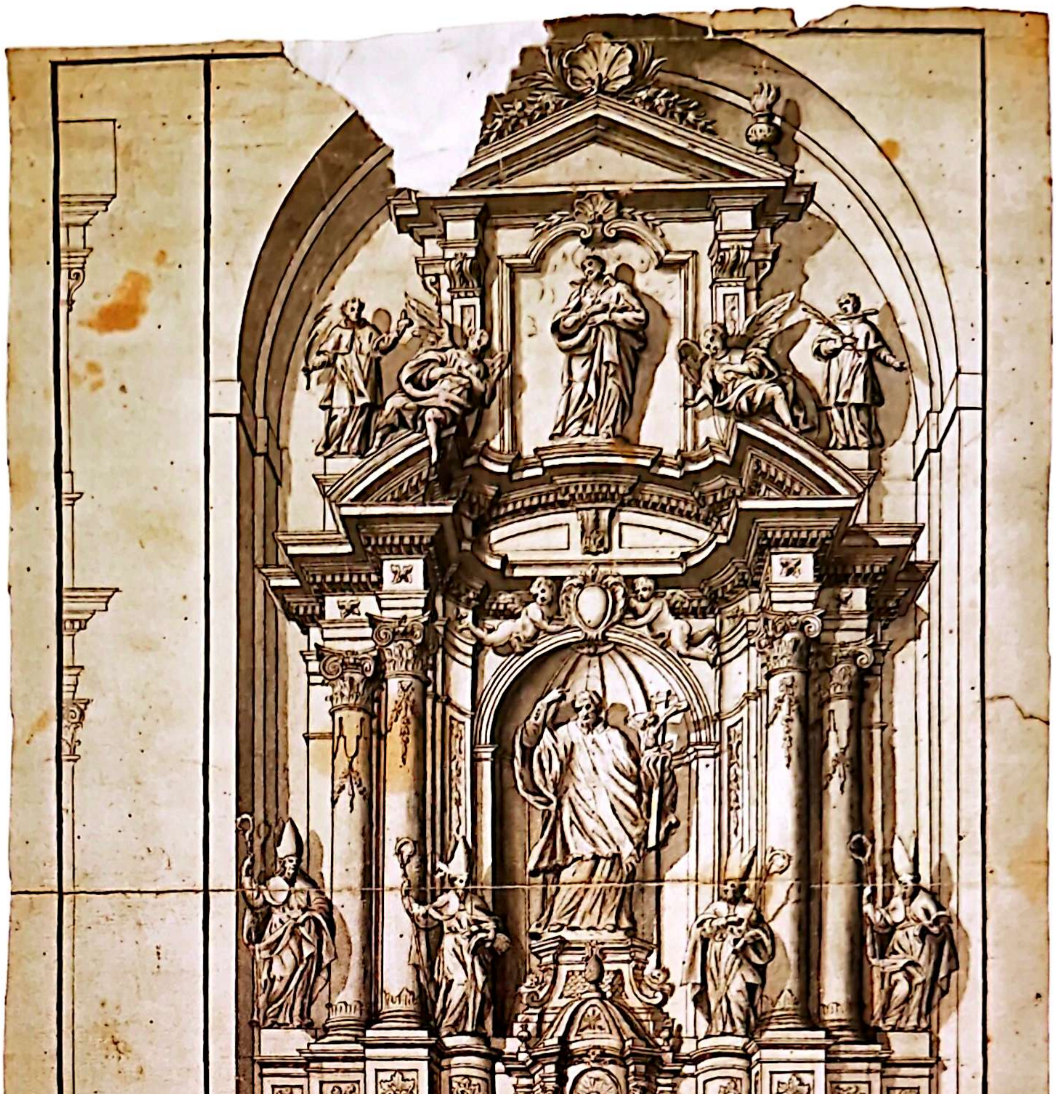
Un altre dels aspectes interessants de la traça és el de la iconografia. Les composicions reticulades d'ascendència renaixentista, característiques dels segles anteriors —que relataven els quinze Misteris del Roser—, van cedir el seu protagonisme a unes estructures arquitectòniques unitàries, destinades a crear una escenografia adient pels mínims referents narratius. Dels grans cicles iconogràfics d'èpoques anteriors només en van sobreviure les figures primordials, desvinculades del marc arquitectònic de les pasteres i els compartiments que les encaixonaven i disposades davant dels elements de suport, de manera que esdevinguessin veritables actors del drama litúrgic que havia de moure els fidels a la devoció i a la reflexió sobre la vida de la Verge i el seu paper en l'obra de la Redempció. Tanmateix, l'artífex del projecte es va permetre la llicència d'incloure-hi dos episodis de caràcter narratiu que enriqueixen i diversifiquen la retòrica del conjunt. Es tracta de dos dels moments cabdals de la vida de la Verge: l'*Anunciació*, el moment en què s'inicia el cicle, i la *Coronació*, la culminació final de la història, quan Maria és exaltada com la reina del cel per la Santíssima Trinitat.

Ateses les característiques analitzades fins aquí —l'estructura del conjunt, el llenguatge arquitectònic i ornamental, la poètica figurativa de l'autor i les constants iconogràfiques—, hem de situar la traça al tercer quart del segle XVIII. Va ser concebuda en un moment en què l'adopció de models renovats segons el repertori arquitectònic i figuratiu del classicisme barroc tardà —filtrat a través de les estampes i les làmines gravades dels tractats arquitectònics més difosos, com els d'Andrea Pozzo (*Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, 1693-1700) o Giuseppe Galli Bibiena (*Architettura e Prospettive*, Viena, 1740)— ja s'havia normalitzat al Principat de mans dels millors artífexs de les dècades dels anys trenta i quaranta (MIRALPEIX 2005, p. 68-69, 74-76, i vegeu en aquest catàleg "l'Art del retaule"). La comparació de la nostra traça amb les obres més modestes de Carles Morató i Brugaroles —com el retaule de la capella del Mas Sala de Linya (*c.* 1750-1760)—, amb els múltiples projectes i retaules coneguts de l'escultor vallenc Lluís Bonifàs Massó —el projecte d'unió del cambril i el retaule del santuari de la Misericòrdia de Reus (en el qual va intervenir entre els anys cinquanta i setanta), el retaule de la Mare de Déu de la Victòria de Sant Francesc de Valls (1762) o el retaule del Rosari de Castellvell (1768) (MARTINELL 1948, p. 144-145, 157, 178)— o amb alguna de les moltes traces conservades dels escultors vigatans Josep Real Oms —com el projecte del retaule de Sant Miquel dels Sants— i el seu fill Antoni Real Vernís —el projecte del retaule del Pare Etern n'és un bon exemple— (BASSEGODA 1989, p. 248, 251) ens situen en l'òrbita de la cultura artística i figurativa dels millors escultors catalans de la segona meitat del s. XVIII: una sèrie d'artífexs que van ser capaços de situar-se estratègicament a mig camí entre les noves tendències academicistes i el llenguatge figuratiu barroc tradicional que havia caracteritzat la plàstica catalana de l'últim terç del segle XVII i la primera meitat del segle XVIII.

ELISENDA MARTÍ FELIU

Fotografia MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.





Fotografía MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Calveras/Mérida/Sagristà

Traça d'un retaule dedicat a sant Vicenç de Paül per a la Casa de la Missió de Barbastre
1776-1778

Fèlix Sayas
(Bigüezal, 1737-?)

Dibuix a tinta i aiguada sobre paper
52,7 x 31,7 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya
(núm. inv. 208048DMNAC/GDG)

La congregació de la Missió fou fundada el 1617 a França per sant Vicenç de Paül. El 1704, aquesta congregació predicadora arribava a Barcelona i experimentava al llarg del segle XVIII l'etapa de màxima expansió al nostre país. A l'Aragó, la casa de Barbastre fou una de les més importants i ben dotades. Tenia el seu origen en el santuari de Nuestra Señora la Bella, situat a la veïna població de Castejón del Puente, en el qual s'establiren dos sacerdots procedents de la congregació de paüls de Barcelona. L'any 1759 es traslladaren a Barbastre i fundaren la seva casa i seminari en l'antic convent de caputxines, i el 1768 iniciaren la construcció de la nova església. Entre els benefactors d'aquesta nova casa es comptava, molt especialment, Rosa María de Castro, comtessa de Lemos i vídua de Guillem de Montcada, marquès d'Aitona, que donà la quantitat de 30.000 ducats per a la fàbrica del nou temple.

És en aquest context que s'hauria encomanat el retaule —o, si més no, la seva traça— a l'escultor Fèlix Sayas, en una cronologia circumscrita als últims anys de la dècada de 1770. Així doncs, el dit retaule podria ser un xic anterior a la benedicció del temple —que tingué lloc el 19 d'octubre del 1777— o bé immediatament posterior, en funció de la «urgència» que imposés la benedicció de l'església per tal de començar-hi el culte —de vegades sí que s'esperava fins a tenir tot l'interior complet, però sovint la benedicció es duia a terme un cop s'havia finit tot just la part arquitectònica i ja s'hi podia celebrar el culte amb garanties—.

Tot i amb això, sí que hi ha una altra data que contribueix a delimitar la cronologia de la traça, i és l'establiment més o menys definitiu de Fèlix Sayas a Lleida a partir de l'inici dels anys vuitanta, quan passa a participar en l'activitat constructiva a la catedral nova, col·laborant sovint amb el ja acadèmic Juan Adán en la construcció d'alguns retaules. Serà a partir d'aquest moment que Sayas iniciarà també una abundant producció retaulística per a diferents poblacions del pla de Lleida i de les comarques circumdants.

Fèlix Sayas no és pas un dels artífexs més documentats i estudiats del panorama artístic del set-cents. Segons la relació d'agremiats a Saragossa, el 1763 el trobem com a aprenent al taller de l'escultor Juan Fita, situat al carrer de Santa Catalina. D'acord amb aquesta informació, tenia 26 anys, era natural de Vigüesa —població que es podria correspondre amb la navarresa Bigüezal— i tenia un defecte físic: «es quebrado», diu el document (BOLOQUI 1982, vol. I, p. 224).

La seva primera obra documentada és una talla del *Jesús de la Humiliació* —que probablement hauria format part d'un pas de Setmana Santa—, realitzada l'any 1770 per a la congregació d'aquest mateix nom, a l'església de Sant Felip de Saragossa. Després d'aquesta primera etapa de formació i activitat —al final de la qual situaríem la traça per al retaule de Barbastre—, Sayas s'instal·la a Lleida per intervenir en l'obra catedralícia, on el flamant acadèmic i fill de Tarazona Juan Adán treballava ja des del 1776.

Més o menys de la mateixa edat que Juan Adán, Sayas no era acadèmic, però durant la seva etapa lleidatana el trobem sovint com a substitut d'Adán en nombroses obres —Martinell parla d'una *Pietat* que Sayas hauria realitzat a la seva Navarra natal, del mateix estil que la que Adán havia fet per a la catedral de Lleida (MARTINELL 1963, p. 150-151)—. Sayas es confirmà com a successor d'Adán en l'execució material de les seves obres —així ho acredita la

confiança que Adán dipositava en ell— després de l'incendi que va patir, a la mateixa catedral de Lleida, el retaule de l'Assumpció que havia executat Adán, a qui s'assenyalà com a principal sospitós d'haver provocat el foc. D'aquesta manera, l'any 1784, després que Juan Adán es traslladés a Granada i «sin que al presente le sea fácil de volver a esta ciudad» —referint-se a Lleida—, Fèlix Sayas es compromet a acabar el retaule de sant Joan i sant Pau «siguiendo el dibujo, proporción y talla en todo, y por todo, como devia hazerlo el dicho Señor Adan» —bàsicament, l'estructura arquitectònica—, exceptuades les figures dels sants, que realitzaria el mateix Adán (AHL: FN Ignasi Soldevila [sign. 1088], f. 123v-125r). Dos anys més tard, però, trobem novament Juan Adán autoritzant Fèlix Sayas a acabar també les imatges de *Sant Joan* i *Sant Pau*, malgrat que el capítol catedralici pretenia obligar Adán a complir el contracte antecedent, segons el qual era ell qui havia de construir les imatges (ACL, *Deliberacions* del 1786 al 1792, f. 9r). El gran taller catedralici li proporcionaria també la possibilitat de fer coneixença amb els Corcelles, amb els quals el trobarem col·laborant en diferents ocasions: a la mateixa catedral el 1786, quan finalitza amb Bonaventura Corcelles el retaule de sant Pelegrí (ACL, *Capbreus y Comptes* del 1781 al 1790, f. 123r), i a la Granadella, on Fèlix Sayas realitza les escultures del retaule major i Felip Corcelles l'estructura arquitectònica.

Entre el 1789 i el 1792 Sayas construeix el retaule de l'Albi, del qual es conserva la traça, firmada per l'escultor i els regidors el 6 d'abril del 1788. Els últims retaules que se li han documentat fins al moment són el d'Utxafava (avui Vila-sana), contractat el 1794, i el d'Aspa, l'any 1795; aquest últim ja havia estat començat per Adán, que l'abandonà també després de l'incendi de la seva obra a Lleida.

L'estructura arquitectònica de la traça que ens ocupa és plenament acadèmica i contrasta amb l'evolució posterior de l'obra de Sayas, que a la traça del retaule de l'Albi presentarà un esquema excessivament barroquitzant per a l'època, amb elements retardataris però d'acord, probablement, amb els gustos de la població. El de Barbastre és un retaule del seu temps, amb una arquitectura derivada de les que el mateix Sayas havia vist i après al santuari d'El Pilar —a la Santa Capilla, amb un retaule-baldaquí dissenyat per Ventura Rodríguez entre el 1762 i el 1765— o a les principals esglésies saragossanes —retaules com els de sant Benet i sant Vicenç Màrtir, de la Seo—, i que continuarà present als retaules de Lleida i el seu entorn.

El dibuix ens mostra un retaule encaixat en una capella poc fonda. Consta d'una estructura amb socolada i taula d'altar damunt d'una graonada amb el sagrari al centre, darrere el qual emergeix el basament que sosté la imatge titular. Aquesta se situa en un edicle coronat per un arc de mig punt i un medalló ovalat amb motius de rocalla, sostingut per dos querubins situats als carcanyols de l'arc. A banda i banda de la fornícula hi ha dues columnes aparellades, més avançades les dues centrals, que presenten el terç superior del fust decorat amb fines garlandes i estan coronades per capitells compostos. Un entaulament amb una cornisa decorada amb dentells i un frontó corb migpartit a la part central culminen aquest primer cos. Dos àngels asseguts als vèrtexs del frontó trencat flanquegen un segon cos que emergeix d'aquesta interrupció; en aquest, que al seu torn és coronat per un frontó triangular decorat amb gerros i una petxina al vèrtex superior, s'hi encabeix el marc per a una altra imatge, que se sustenta en un peu o basament propiciat per la cornisa resultant del trencament del frontó inferior.

A sota del dibuix hi ha la planta, mesurada en «palmos de Aragón» —que esdevindran «palms catalans» en les traces posteriors, realitzades a les terres de Lleida—. Es tracta d'una planta amb els suports col·locats en diferents plans, tot i no presentar el moviment més convuls d'obres de cronologia anterior. Aquí l'avanç de les masses es produeix a partir de les columnes que flanquegen el cos central, amb predomini de les línies rectes —exceptuat l'espai entre les columnes centrals, més avançades, i l'edicle del sant titular—.

Tot i tractar-se d'un retaule unitari, sense plafons narratius —plafons que, en canvi, Fèlix Sayas recuperarà més tard al retaule de l'Albi—, la seva iconografia resulta problemàtica quant a la identificació dels sants principals. En el breu comentari que fa d'aquesta traça Martinell la identifica de forma inequívoca amb un retaule de sant Vicenç de Paül, tot i que l'única inscripció existent a la traça fa referència al nom de l'ar-

Fotografia MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Calveras/Mérida/Sagristà

tífex i al del comitent —Rafael Pi, superior de la Casa de la Missió de Barbastre—; d'altra banda, és obvi que la relació de la congregació de la Missió amb el seu fundador, sant Vicenç de Paül, fa que se li hagi d'atribuir la titularitat del retaule (MARTINELL 1963, p. 150-151).

El cas és, però, que el sant de la fornícula principal té una aparença —per les vestidures i el crucifix de grans dimensions que sosté— molt propera a la dels sants jesuítics, com sant Francesc Xavier, en actitud predicadora i missionera. No és pas descartable, però, que aquesta aparença impròpia de sant Vicenç de Paül —que acostuma a representar-se amb un nen expòsit als braços o a la vora— es degui a una llicència de Sayas a l'hora de realitzar el projecte inicial del retaule, consistent a representar un sant més conegut per a ell, com el navarrès Francesc Xavier. Més complicada encara es presenta la identificació del personatge que centra el cos superior, un sant amb el coll de la vestimenta en forma de solapa i que duu les mans més o menys creuades damunt del pit, però sense cap atribut que expliciti la seva identitat.

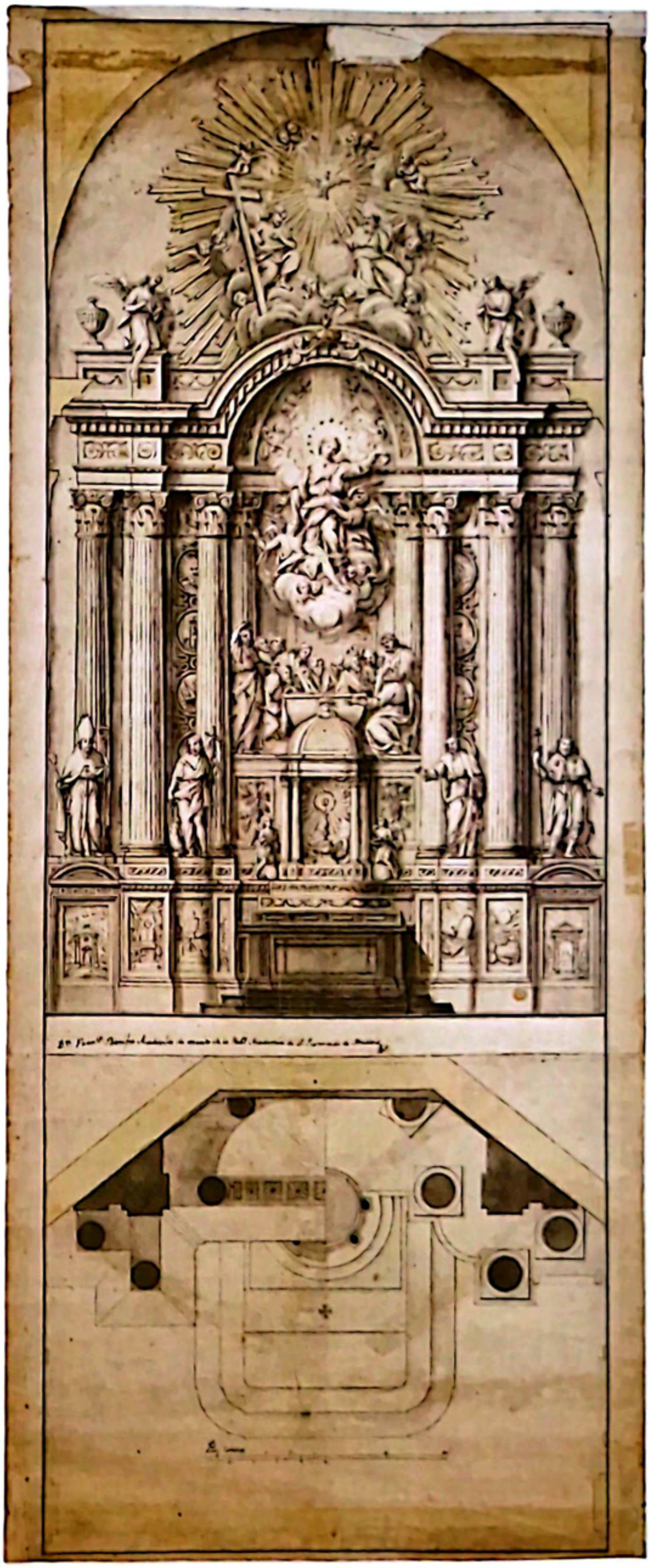
Pel que fa als altres personatges, la seva identificació és menys dificultosa: els dos sants ubicats al nivell superior, vestits de diaques i amb la palma del martiri, podrien ser dos sants d'ascendència aragonesa, com sant Llorenç i sant Vicenç, que apareixen sovint en retaules aragonesos i fins i tot es troben a la Navarra natal de Sayas, on figuren representats a banda i banda de l'àtic del retaule d'Urzainqui (1753-1755) (FERNÁNDEZ GRACIA 2002, p. 435). A la traça de Barbastre els manquen, però, els atributs identificatius, com la graella en el cas de sant Llorenç o la roda de molí en el de sant Vicenç. Finalment, les quatre figures mitrades que flanquegen la fornícula corresponen als quatre pares de l'Església —sant Ambròs, sant Agustí, sant Gregori Magne i sant Jeroni— tot i que, de fet, al santoral aragonès no hi mancaven bisbes insignes i que gaudien d'una gran devoció, com sant Ramon, bisbe de Roda d'Isàvena, o sant Fermí, la imatge del qual és de les més reiterades a les capelletes dels carrers de Barbastre.

Encara que no conservem cap testimoni material ni fotogràfic del retaule en qüestió —ni tampoc, de fet, cap constància documental de la seva realització—, sí que en podem comparar la traça amb altres retaules dibuixats per Fèlix Sayas i que, procedents també de la col·lecció Martinell, es troben avui al MNAC. La comparació la podem fer, d'entrada, almenys amb tres traces de datació imprecisa —i que suposem almenys un xic posteriors—, però en les quals s'observen semblances notables amb la que ens ocupa, sobretot pel que fa a l'estructura arquitectònica del retaule. Parlem, sobretot, de la traça d'un retaule dedicat a sant Miquel, de procedència desconeguda, que contempla el mateix sistema de columnes ubicades en diferents plans, si bé la distància entre elles és més gran. Una de les diferències rau en el fet que el sòcol d'aquesta estructura està decorat amb figures que probablement també es puguin identificar amb sants, mentre que aquests mateixos espais estan ocupats per motius de rocalla a la traça de Barbastre.

En definitiva, aquesta proliferació de traces —ben superior a l'obra conservada del mateix Sayas— posa de manifest que, en una cronologia tardana i amb unes condicions desfavorables (pensem en les prohibicions reials successives que impedien, a partir del 1777, utilitzar la fusta com a material escultòric), el retaule encara era entès com un complement important, si no indispensable, en la decoració i el significat d'un temple. Un exemple d'aquesta «obstinació»: l'any 1797 a sant Vicenç de Paül encara se li dedica un retaule, beneït amb tota solemnitat i amb un brillant panegíric, a l'església de carmelitans descalços de Mataró.

Maria Garganté

Planta i alçat d'un retaule de l'Assumpció



CRBMC. Aymerich/Díaz

Francesc Bonifàs i Massó
(Valls, 1735 – Tarragona, 1806)

Ploma i aiguada sobre paper verjurat
127,7 x 53,4 cm
Museu de Valls
(núm. inv. 2005)

Aquesta traça de retaule, que per primer cop es presenta en exposició i es publica, és l'única que coneixem signada i, per tant, de segura adscripció al seu autor, l'escultor i tracista Francesc Bonifàs i Massó. Per desgràcia, no se sap res de la seva destinació original ni de la seva història material fins que fou feliçment adquirida pel Museu de Valls, en el qual es conserva actualment. Es tracta d'una peça de mides grans i perfectament acabada que es compon de dos dibuixos: una planta i un alçat, realitzats a ploma i aiguada en dos papers independents que es presenten encolats per tal d'arribar a la mida prevista. El seu estat de conservació és prou acceptable, llevat d'una petita falta a la zona superior. A la zona baixa de l'alçat figura la inscripció «Dn Fran[cis]co Bonifas Academico de merito de la Real Academia de S. Fernando de Madrid», que ens situa necessàriament en una cronologia posterior al setembre del 1771, moment en què Francesc Bonifàs obtingué aquest grau acadèmic.

La traça projecta un retaule major amb un sol ordre compost que emmarca un vigorós grup escultòric amb el motiu de l'Assumpció de la Verge al cel; el grup està format per la Verge, sostinguda per dos àngels joves i rodejada de núvols, i per un estol d'angelets a dalt i el grup dels dotze apòstols i el Sepulcre a baix. A la zona superior, fora de l'estructura arquitectònica, el conjunt apareix coronat per un alt relleu més o menys circular que fingeix un trencament de glòria amb les tres persones de la Trinitat: el colom de l'Esperit al mig, el Pare Etern a la dreta i Crist ressuscitat amb la creu a l'es-

querra. Dos àngels adoradors exempts se situen sobre l'entaulament del retaule, a cada banda del grup de la Trinitat. A la zona de coronament del basament hi trobem quatre escultures de sants de mida propera al natural que, pels seus atributs iconogràfics, es poden identificar, de dreta a esquerra, com sant Roc, sant Pere, sant Joan Baptista i sant Ambròs. La identificació d'aquest darrer sant es basa en la suposició que l'objecte que duu a la mà sigui el flagell amb el qual, metafòricament, el sant bisbe milanès fustigava els heretges arrians. Al centre, sobre la taula de l'altar, s'hi disposa un templet circular cobert amb cúpula que fa la funció de sagrari-manifestador. Dos àngels turiferaris d'escala més reduïda apareixen agenollats sobre un petit núvol a cada banda; el de l'esquerra duu l'encenser i el de la dreta un plat i una cullera. Els paraments del basament i les parets del retaule es decoren amb baixos relleus que representen diferents motius de les lletanies lauretanes de la Verge. D'esquerra a dreta del basament s'observa un temple amb el triangle trinitari (*Domus Aurea*), un setial amb un llibre i instruments científics (*Sedes Sapientiae*), una taula amb diversos gerros (*Vas insigne devotionis*), un lliri o assutzena (*Sancta Virgo Virginum*), una palmera (*Quasi palma incades*), un mirall, una espasa, unes balances i un sol (*Speculum iustitiae*), una taula amb diferents instruments musicals (*Causa nostra laetitiae*), una porta monumental que dóna accés a un jardí (*Janua coeli* i *Ortus conclusus*). Als intercolumnis hi trobem uns sis medallons amb els motius següents: un sol (*Electa ut sol*), una lluna (*Pulchra ut luna*), una torre (*Turris davidica*), una altra torre (*Turris eburnea*) —de fet, gràficament són iguals—, un vaixell (*Stella matutina*) i dos gerros (*Vas spirituale*).

Tot el conjunt dibuixat per Bonifàs ens presenta —com hem dit— un retaule major d'una església i no el d'una capella lateral. Per dues raons: en primer lloc, per la planta de mig hexàgon en què s'ubica el retaule, que és pròpia d'una capçalera d'església gòtica; en segon lloc, per la mida a escala que figura inscrita a la zona inferior de la traça i que dóna al cos central del retaule una dimensió de 20 pams catalans (1 pam equival a 19,43 cm), la qual cosa ens situaria aproximadament a una amplada de nau propera als 12 metres, mida més pròpia d'una nau central que no pas d'una capella lateral. D'altra banda, el tema mateix del retaule, l'Assumpta amb la Trinitat, i l'escala monumental de tot el conjunt ja són indicis que apunten en aquesta mateixa direcció. El dibuix de la planta és doble: a la banda dreta mostra la posició del retaule tallat a nivell del terra, mentre que a la banda esquerra veiem la secció del retaule al nivell de l'entaulament. Cal remarcar la profunditat de tot el conjunt, i destaca el fet que es crea un cambril interior practicable per dues portes situades a sota de les dues columnes exteriors i també que els tercers plafons amb relleu del basament hauran de ser, en realitat, corbs encara que figurin dibuixats de manera frontal a l'alçat.

La personalitat artística de Francesc Bonifàs no ha estat estudiada i valorada encara d'una manera satisfactòria. La completa monografia realitzada per Cèsar Martinell sobre el seu germà gran, Lluís Bonifàs (1730-1786), ens ha deixat la imatge d'un escultor amb un interès subsidiari. Quan algú li dediqui un estudi monogràfic prou exhaustiu es podrà comprovar que la realitat històrica no es correspon amb aquesta imatge desdibuixada. És cert que ambdós germans van compartir inicialment determinats encàrrecs, però també cal recordar que Francesc fou enviat a estudiar a l'Academia de San Fernando de Madrid, en la qual consta matriculat el 10 de novembre del 1754 (PARDO CANALÍS 1967, p. 17). Aquesta circumstància indica que adquirí una experiència formativa fins a un cert punt autònoma o, almenys, complementària respecte del taller familiar, i sembla també que fou determinant perquè el 15 de setembre del 1771 l'artista obtingués el títol d'acadèmic de mèrit en una ajustada votació de 10 contra 9 vots, tal com recorden les actes de l'Academia (AZCUE 1994, p. 248). D'altra banda, Francesc va tenir ben aviat un taller propi a Tarragona que fou un dels més actius de la zona.

La llarga etapa de vint anys (1786-1806) en què Francesc va sobreviure al seu germà fou, segurament, la més significativa de la seva carrera des del punt de vista estilístic, aquella en la qual es fa evident i indiscutible una autonomia artística plena. La peça que estudiem és un exemple perfecte d'aquesta maduresa estilística de Francesc Bonifàs en les dues darre-

res dècades de la seva vida. L'estructura arquitectònica del retaule presenta un basament sobri que suporta un ordre únic, el qual, al seu torn, sosté un sòlid entaulament. Quatre escultures de sants que suggereixen la mida natural habiten aquest basament, en perfecte contrast d'escala amb l'ordre arquitectònic, mentre que sobre l'entaulament apareixen disposats dos àngels. El cos central del retaule és l'únic que trenca l'estructura arquitectònica, ja que acull una fornícula en forma de mitja esfera que ofereix espai en profunditat per disposar-hi el potent grup escultòric de l'Assumpta i els apòstols. Les columnes estriades i la decoració arquitectònica de les altres parts de l'ordre apunten una cultura visual que ha assimilat amb propietat i coherència les tradicions de l'academicisme de finals del set-cents. En els retaules dels nostres darrers escultors d'aquest segle, com ara Francesc Bonifàs, Nicolau Traver, Salvador Gurri o Jaume Padró, la proliferació ornamental —que tant irritava Ponz— apareix perfectament controlada i subordinada a la normativa de l'ordre. En aquest procés de reforma estilística sembla que va tenir un cert paper l'activitat que va desplegar entre el 1776 i el 1782, a la Seu Nova de Lleida, l'escultor aragonès Juan Adán, que acabava de tornar d'uns anys d'aprenentatge a Roma. Segons que va estudiar Martinell (1926), Adán va projectar i executar els retaules de set capelles laterals així com una finíssima edícula circular (altar de la Soledat) i el retaule major, dedicat precisament a l'Assumpta, que es va cremar accidentalment mentre s'estava daurant. Entre el 1775 i el 1785 Francesc va fer, també a la Seu Nova, tres retaules: el de la capella de Sant Isidre, el de sant Roc i el de sant Pelegrí. En tots tres es mostra clarament un sentit de mesura ornamental, de total protagonisme de l'ordre arquitectònic en la llegibilitat del conjunt, i de subordinació del material escultòric a l'estructura general. Aquestes característiques també es donen en la nostra traça i en altres obres posteriors de Francesc, com ara el retaule major dels carmelites de Vilanova i la Geltrú (perdut) del 1795 i en el retaule del Roser de la parroquial de la Geltrú del 1796 (igualment perdut) (FERRER SOLER 1952, p. 314-317).

Aquesta traça és, per ara, l'únic dibuix original que es coneix de Francesc Bonifàs. Alguna cosa es podia endevinar de les seves capacitats a partir de l'estampa de Domènec Pauner que il·lustra el fullet explicatiu de les exèquies del bisbe de Tarragona Joaquín de Santiyán, publicat el 1783 (AMBROSIO PUIG 1783). Però com que el túmul era realitzat a partir de la reiteració del motiu de l'obelisc i a tall d'elements figuratius només hi havia un medalló amb el bust del bisbe, sostingut per dos angelets, i dues figures al·legòriques a la zona baixa, quasi res no es podia deduir de les seves habilitats com a dibuixant. El format gran de la traça conservada a Valls i la presència de diverses figures i d'un motiu central de composició complexa ens permeten ara reivindicar fins a un cert punt la seva capacitat com a creador. Com és habitual en el dibuix de molts escultors, no hi trobem un traç amorosit i continu de la figura i dels efectes pictòrics, sinó més aviat una línia més curta i abrupta, però també una gran claredat plàstica en la definició de les formes corporals i en les articulacions compositives. Es posa de manifest, en tot cas, una personalitat gràfica definida, que en el futur potser permetrà ampliar el catàleg dels seus dibuixos.

Malauradament, cap dels documents publicats relatius a obres de Francesc Bonifàs (MARTINELL 1921; VIDAL SOLÉ 1988; ROVIRA GÓMEZ 1989) no tenen relació amb el retaule que es planteja a la traça. Convé, per tant, no perdre de vista la possibilitat que aquest projecte correspongui a una obra mai executada, tot i que també és cert que la recerca documental amb relació al més jove dels Bonifàs no ha fet sinó començar.

BONAVENTURA BASSEGODA HUGAS

Museu Diocesà de Barcelona

Sant Marià penitent

c. 1806 (?)

Ramon Amadeu i Grau
(Barcelona, 1745-1821)

Fusta (el cap, part del bust, mans i peus) i tela encolada, policromia original
130 x 48 x 60 cm
Museu Diocesà de Barcelona
(núm. inv. MDB 377)

BARRAQUER 1906, vol. 2, p. 441; BULBENA 1927, p. 48; BULBENA 1945, p. 11-22; GARRUT 1986; GARRUT 1989, p. 536; ALCOLEA 1992, p. 16; ALCOLEA 1998, p. 39 i 62

La imatge, que prové de l'església de Sant Josep de Barcelona, va ser un encàrrec del superior dels carmelitans descalços. Molt venerada, presidia el retaule de la primera capella del costat de l'Epístola. Fou lacònicament evocada pel pintor Lluís Rigalt (1894), el testimoni ocular del qual fou recollit per l'historiador i xantre Gaietà Barraquer: «El retablo llamaba la pública atención por su riqueza, pues estaba hecho todo de lustrosa caoba [...] El santo ocupaba su nicho y tenía junto a él un árbol del que pendían manzanas. La corona de la imagen era de plata» (BARRAQUER 1906, vol. 2, p. 441 i s.). En efecte, el moble, de línies neoclàssiques i fabricat de caoba, incorporava també una pomera i una creu clavada a una pedra del terra. Ho corrobora un gravat de Francesc Fontanals, datat l'any 1816, que recorda la concessió d'indulgències als visitants de la capella del sant ermità, reputat protector dels penedits (BULBENA 1927, fig. 16). Ateses les llibertats que es prengué el gravador a l'hora de reproduir el sant —des de les característiques fisonòmiques fins al canvi de la cama que s'agenolla—, caldrà atorgar-li un crèdit també limitat pel que fa a l'estructura i composició del retaule. En tot cas, l'aspecte general ha de ser prou fidel a l'original.

Arran de la desamortització, la figura fou traslladada al temple parroquial dels Sants Just i Pastor i, entre el 1917 i el 1925, dipositada al Museu Diocesà (FIGUEROLA-MARTÍ 1995, p. 165). El seu estat de conservació és bo, havent-ne estat restaurada la vestidura l'any 1985, poc abans que fos exposada a *Thesaurus* (GARRUT 1986). Tanmateix, ha perdut la corona de plata que portava antigament. Tres anys més tard la figura formà part d'una altra magna exposició d'art sacre, *Millenum* (GARRUT 1989). Segons Santiago Alcolea, l'esbós es conserva en la col·lecció Montserrat Palou, vídua d'A. Serrat, a Tiana (Barcelona); de petites dimensions (23 cm d'alt), està realitzat en terracota policromada (ALCOLEA 1992, p. 16; ALCOLEA 1998, p. 62). Probablement és el que havia posseït Marià Riera, gendre de l'escultor, d'acord amb l'inventari *post mortem* d'aquest últim i del testimoni de la seva besnéta, que va recopilar de primera mà el biògraf Eveli Bulbena (BULBENA 1927). Tanmateix, en sentit estricte no es tracta de l'esbós de l'obra definitiva, sinó d'un model més aviat genèric o, encara millor, d'una altra versió del mateix tema: ho palesen les variacions en el tractament del rostre i dels cabells, en la posició agenollada, en la curvatura del cos, en la posició de les mans, etc.

Si fem cas del gravat de Fontanals, el sant havia de ser contemplat de tres quarts, quasi de perfil —en particular, del costat esquerre—, dintre de l'única i més aviat encongida fornícula del retaule, potser amb la intenció de recrear la sensació que produeix la cova de l'eremita, i rodejat d'un àmbit naturalista —pedres, matolls, la pomera—. És primmirada la postura, una inacabada genuflexió més que un total agenollament, amb la cama dreta avançada en angle, i intens el sentiment de devoció o de recolliment que pot inspirar a l'espectador. El lluïment es reserva per al bust, les mans i els peus, és a dir, els elements de talla, perquè la peanya, que imita un pedregar, és de suro i el vestit, de tela encolada —en realitat, fabricat amb una

Gravat de l'altar de sant Marià. Fotografia Evelio Bulbena Estrany.

barreja de guix i cola, posteriorment policromada—, de pobre qualitat. Com és natural, el rostre és deutor de la debilitat d'Amadeu pels tipus populars, de la seva intensa vena naturalista. Així, caracteritza el personatge augmentant-li la calvície i fent-li créixer la barba, lluny del tractament més estereotipat i elegant que va reservar per al suposat esbós esmentat abans.

S. Alcolea ha posat de manifest les dificultats que ha d'afrontar el crític de l'estatuària religiosa d'Amadeu, tenint en compte la manca d'obres datades amb precisió —de fet, el catàleg de peces conservades és relativament curt— i atès l'aplaudiment unànime que sempre ha provocat la seva popular producció de figures de pessebre —en definitiva, l'*opera minora*, si volem mantenir les convencions acadèmiques—. En aquest sentit, és eloqüent el qualificatiu que li aplica el mateix Alcolea, en conjunt tan apologètic: «un gran escultor de petits formats» (ALCOLEA 1998, p. 39). Les limitacions de l'artista foren assenyalades de manera molt més crua per Cèsar Martinell, que en valorava la sinceritat professional, el gust naturalista i una aplicació ocasional de les seves habilitats tècniques, però que tampoc no podia deixar de remarcar la manca de geni, una inspiració més bondadosa que grandiosa, l'exigüitat de recursos expressius, i l'interès excessiu per l'anècdota i el detall en perjudici de la síntesi i les qualitats anatòmiques (MARTINELL 1945, p. 27). Per la seva banda, Rafael Benet no s'estava

de subratllar les desigualtats, fins qualitatives, presents en les obres d'un autor que participava del sentit gremial que definia una bona part de l'escultura catalana contemporània, fet i fet un «artesà joiós» que podia dotar d'un «profund sentit de grandesa» la seva característica més palesa, una «alegre modèstia artesana» (BENET 1961, p. 234).

No oblidem que Amadeu s'havia format a la manera tradicional. A l'edat de quinze anys, aproximadament, entrà al taller de Josep Trulls. Després de passar quatre anys i mig amb el primer mestre, n'estigué altres dos amb els Bonifàs, a Valls. Finalment, abans d'examinar-se de mestre treballà a compte d'altres representants locals del barroc tardà, encara poc o gens estudiats: Agustí Mas, Bartomeu Soler, Anton Compte i Agustí Sala. D'altra banda, el seu nomenament com a acadèmic supernumerari de l'Academia de San Fernando (1778) no fou senzill, ja que la seva primera sol·licitud fou rebutjada (1772), amb el consell «que continuï estudiant», i hagué d'obtenir la recomanació de Pasqual P. Moles. Tot plegat, un barroc residual que la generació següent, en la qual cimejà lluminosament Damià Campeny —regressat de Roma el 1815, sis anys abans de la desaparició d'Amadeu—, s'encarregà de dissipar definitivament. Per això resulta superflu i no gaire estimulant, sobretot perquè cal violentar algunes categories historicoartístiques, voler establir-li una seqüència estilística lineal, com ja ho va intentar C. Martinell (obres «francamente barrocas», d'un barroquisme moderat i «francamente académicas») o, més recentment, Maria T. Serraclara (SERRACLARA 1999, que és taxativa respecte al *Sant Marià*: «és una obra academicista»). Es tracta més aviat d'una qüestió de matisos o, si voleu, d'una urgent —poc sincera, gens espontània— necessitat de posar-se al dia, d'adaptar-se a la conjuntura del mercat artístic i al nou gust dels clients, però no d'una genuïna o reflexiva conversió als nous ideals acadèmics, per no dir als neoclàssics. El *Sant Marià* no deixa de ser una bona peça de tradició barroca, naturalista —fixeu-vos en les venes de les mans, les arrugues del rostre, etc.— i devotament emotiva. Quant a la datació, només Bulbena gosa avançar una hipòtesi i la situa devers el 1806, just abans de l'exili de l'escultor a Olot. La cronologia s'ajusta a l'aspecte classicista del desaparegut retaule que el contenia, si ens volem refiar del gravat de Fontanals, que en qualsevol cas fixa un *ante quem*. Per a la iconografia, l'escultor disposava de pocs models, ja que es tractava d'un personatge escassament representat. L'hagiografia es basa en dues fonts complementàries: el Breviari de Bourges el fa eremita durant quaranta anys, prop d'Épineuil, després de ser abandonat per la muller, mentre que en el *De Gloria Confessorum* de Gregori de Tours és un ermità del Berry que fou sepultat a Évaux-les-Bains a finals del segle V o inicis del següent. El sant protegeix els penedits i celebra la festa el 19 d'agost.

MARIÀ CARBONELL BUADES

Bibliografia

ADAN - SOLER 1996
Adan, Ll; Soler, R.: "El retaule major de Santa Maria de Mataró, 1767-1783", a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 54, 1996, p. 25-32.

AINAUD DE LASARTE 1978
Ainaud de Lasarte, J.: "El Renacimiento, el Barroco, el Neoclásico", a *Por tierras de España, Cataluña*, II, Barcelona, 1978.

AINAUD DE LASARTE - GUDIOL - VERRIÉ 1947
Ainaud de Lasarte, J.; Gudiol, J.; Verrié, F.P.: *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947.

ALÀRCIA 1986
Alàrcia, M. À.: "Perris Ostris (o d'Austrii)" a *El Renaixement a Catalunya: l'Art*, (Catàleg de l'exposició), Barcelona, 1986, p. 44-45.

ALCOLEA 1984
Alcolea, S.: "Unes fites en el camí vers el predomini de l'academicisme a l'art català del segle XVIII", a *D'Art*, 10, 1984, p. 187-195.

ALCOLEA 1986
Alcolea, S.: "Francesc Bonifàs i Massó (atribuït). Sant Onofre"; "Àngel" a *Thesaurus/ Estudis. L'art als bisbats de Catalunya 1000 / 1800*, (Catàleg de l'exposició), Barcelona, 1986, p. 278, cat.156; p. 279.280, cat.156.

ALCOLEA 1989
Alcolea, S.: "Pau Costa, Sant Josep amb el Nen", a *Millenium*, Barcelona, 1989, p. 532.

ALCOLEA 1992
Alcolea, S.: *Ramon Amadeu (1745-1821)*, (Catàleg de l'exposició), Olot, 1992.

ALCOLEA 1992
Alcolea, S.: "Francesc Bonifàs i Massó (1735-1896). Sant Onofre", a *Pallium. Exposició d'Art i Documentació*, (Catàleg de l'exposició), Tarragona, 1992, p. 213, cat. 168.

ALCOLEA 1998
Alcolea, S.: *Ramon Amadeu (1745-1821). Un gran escultor de petits formats*, Olot, 1998.

ALONSO 1976
Alonso, G.: *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*, Lleida, 1976.

AMBROSIO PUIG 1783
Puig, Ambrosio: *Descripción sucinta de las solemnes, particulares exequias que la gratitud de los moradores de Tarragona consagró a la venerable memoria de su ilustrísimo prelado Don Joaquín de Santillán y Valdivieso, en la iglesia del convento de padres menores observantes de la misma ciudad, el día 22 de julio de 1783*, Tarragona, 1783.

APÒCRIFS 1990
Apòcrifs del Nou Testament, Armand Puig et al. (eds.), Barcelona, 1990.

ARAGONÈS - FUXET - SANROMÀ - VÁZQUEZ 1997
Aragonès, E.; Fuxet, C.; Sanromà, J.; Vázquez, C.: "Retaule de Sant Aleix" a *Memòria d'Activitats del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya 1989-1996*, Barcelona,1997, p. 60-61.

ARCO 1915
Arco, Á. del: "Memoria descriptiva del Museo Diocesano", a *Boletín Arqueológico de Tarragona*, 1915, p. 15, làm. XII-2.

ARMENGOL 1930
Armengol, P.: "El Museo Arqueológico del Seminario de Lérida", a *Esperanza. Revista mensual del seminario ilerdense*, 1930, p. 203-205.

ARMENGOL 1934a
Armengol, P.: "Museo Arqueológico del Seminario de Lérida. Catálogo", a *Esperanza. Revista mensual del seminario ilerdense*, 1934, p. 131-134.

ARMENGOL 1934b
Armengol, P.: "Museo Arqueológico del Seminario de Lérida. Catálogo", a *Esperanza. Revista mensual del seminario ilerdense*, 1934, p. 203-206.

ARRAU 1911
Arrau, J.: "Necrología de D. Damian Campeny y Estrany Escultor de Cámara de S.M., Profesor de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, ect., ect., y Académico de la de Ciencias naturales y Artes de la misma" a *Nómina del Personal Académico. Real Academia de Ciencias y Artes. Año Académico 1910 á 1911*. Barcelona, 1911 (1857).

AVELLÍ 2002-2003
Avellí, T.: "Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc", a *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, p. 271-292.

AVELLÍ 2003
Avellí, T.: *El catàleg d'obra de Josep Sunyer i Raurell. L'obra conservada a la Catalunya Nord (ca. 1690-1718)*, (Treball de recerca inèdit), Universitat de Girona, 2003.

AVELLÍ 2003
Avellí, T.: "Un testimoni fins ara oblidat: El retaule major de l'església de Sant Lluc de Girona. Obra de Jacint Morató Soler", a *Butlletí dels Manaies de Girona*, 2003.

AVELLÍ 2004
Avellí, T.: "Un Parcours a travers les Retables ver 1700: quelques exemples en Roussillon" a *Regards sur les Retables en Boys Polychrome. Architectures ou théâtres d'images*, Perpignan 2004, p. 82 iss.

AVELLÍ 2005
Avellí, T.: "À travers l'art des retables roussillonnais vers 1700: quelques exemples", *Domitia*, 6, 2005, p. 15-28.

AVELLÍ [en premsa]
Avellí, T.: "Noves aportacions al catàleg d'obra de Jacint Morató Soler: El retaule major de Sant Lluc de Girona", a *Locus Amoenus*, 8, 2006-2007, [en premsa].

AVILA - SANTAMARÍA 1990
Avila, A.; Santamaria, A.: "Las pinturas del retablo mayor de la prioral de Reus" a *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, XLII, 1990, p. 39-57.

AZCUE 1986
Azcue, L.: "Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", a *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 62, 1986, p. 257-327.

AZCUE 1994
Azcue, L.: *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (Catálogo y estudio), Madrid, 1994.

BALLESTER 1860
Ballester, D.J.: *Reseña de algunas mejoras de que es susceptible la ciudad de Lérida y que pueden llevarse a cabo en poco tiempo con sus propios recursos y sin gravar al vecindario. Memoria leida al Excmo. Ayuntamiento constitucional de esta Ciudad*, Lleida, 1860.

BARRAQUER 1906
Barraquer, C.: *Las casas de religiosos de Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, 2 vols., Barcelona, 1906.

BARTOLOMÉ 2001
Bartolomé, F. R.: *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, 2001.

BASSEGODA HUGAS 1986
Bassegoda Hugas, B.: "Pere Costa i Casas" a *Thesaurus: L'Art als bisbats de Catalunya (1000-1800)*, Barcelona, 1986, p. 275-277.

BASSEGODA HUGAS 1989
Bassegoda Hugas, B.: "Les traces de retaules barrocs. Proposta per a un primer catàleg", a *El barroc català, Actes de les jornades sobre el barroc català* (Girona, 1987), Barcelona, 1989, p. 187-269.

BASSEGODA NONELL 1988
Bassegoda Nonell, J.: "Hallado el proyecto del retablo de la parroquial de la Selva del Camp. Nueva luz para el barroco catalán", a *La Vanguardia*, 17 d'abril de 1988.

BASSEGODA NONELL 1990
Bassegoda Nonell, J.: *La arquitectura profanada. La destrucción sistemática del patrimonio arquitectónico religioso catalán (1936-1939)*, Barcelona, 1990.

BATLLE 1978
Batlle, LL.: "El Retaule major del Monestir de Santa Clara de Girona, obra de Pau Costa", a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XXIV, 1978, p.19-35.

BAUDRY 1990
Baudry, M.T. i cols: *Principes d'analyse scientifique: La sculpture. Méthode et vocabulaire*, Paris, 1990.

BEDANI 2003
Bedani, G.: *Memòria de restauració del retaule de sant Francesc Xavier de la Tor de Querol*, Illa de Tet, 2003.

BÉDAT 1974.
Bédat, C. : *L'académie des beaux-arts de Madrid 1744-1808. Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIIIe siècle*, Toulouse, 1974.

BÉDAT 1989
Bédat, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808) : contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989.

BENET 1958
Benet, R.: L'*Art Neoclàssic i Romàntic. L'Escultura*, [L'art Català, II], Barcelona, 1958, p. 225-260.

BENET 1961
Benet, R.: L'*escultura*, [L'*art català*, II], Barcelona, 1961.

BERCHEZ - GÓMEZ 1998
Bérchez, J.; Gómez, M.: *Arte del Barroco*, a [*Historia 16*], Madrid, 1998.

BERGÓS 1928
Bergós, J.: *La Catedral Vella de Lleida*, Barcelona, 1928.

BERGÓS 1935
Bergós, J.: *L'escultura a la seu Vella de Lleida*, [Memòries de la secció Històrico-Arqueològica, V], Barcelona, 1935.

BERLABÉ 1999
Berlabé, C.: *Els inicis de la museografia a Lleida i el Museu Diocesà: història i vicissituds d'una col·lecció*, (Treball de recerca inèdit), Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1999.

BERLINER 1928
Berliner, R.: *Ornamentale Vorlage-blätter des 15. Bis 18. Jahrhunderts*. Naumburg/Sale, 1928.

BERNAL 1992
Bernal, J. L.: "Dos relieves de San Sebastián en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", a *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 74, 1992, p. 500-517.

BOCANEGRA 1997
M. Dolors BOCANEGRA: "El retaule barroc de Sant Cebrià de Tiana", *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria de Marató*, 57, 1997, p. 29-45.

BOFARULL 1845
Bofarull, A. de: *Anales históricos de Reus desde su fundación hasta nuestros días*, 2 vols. Reus 1959-1961 [1a ed. Reus, 1845; 2a ampliada, 1866].

BOLEDA 1991
Boleda, R.: "El temple parroquial de Santa Maria de Verdú. Evolució històrica i arquitectònica" a *Santa Maria de Verdú i altres temes verdurins*, Tàrrega, 1991, p. 11-44.

BOLEDA 1999
Boleda, R.: "La Puríssima de Verdú", a *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, 12, 1999, p. 113-126.

BOLOQUI 1982
Boloqui, B.: *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, 2 vols., Madrid, 1982.

BONIFAÇ 1917
Bonifaç, Ll.: *Llibre de notes de Lluís Bonifaç i Massó, escultor de Valls*, Valls, 1917.

BONNET 1987
Bonnet, J.L: "Jean-Jacques Melair et les sculpteurs audois de le XVIIéme siècle", a *Bulletin de la Société d'Études Scientifiques de l'Aude*, LXXXVII, 1987, p. 49-73.

BORALLO 1939
Borallo, A.: *Le Prieuré d'Espira de Conflent*, Perpinyà, 1939.

BOSCH 1990
Bosch, J.: *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Manresa, 1990

BOSCH 1990a.
Bosch, J.: "Sobre la historiografia de l'escultura de l'època del Barroc a Catalunya (de C. Martinell a A. Pérez)", a *Revista de Catalunya*, 39, 1990, p. 99-104.

BOSCH 1990b
Bosch, J.: "Pintura del segle XVIII a la Seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana", a *Estudi General*, 10, 1990, p. 141-166.

BOSCH 1992
Bosch, J.: "Sant Gaietà" i "Sant Jordi (?)" a *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguració*, Barcelona, 1992, p. 372-374 i 381-383.

BOSCH 1993
Bosch, J.: "Cap de Sant Pau" a *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993, Catàleg, Exposició Pulchra*, Lleida, 1993, p. 322-323.

BOSCH 1994
Bosch, J.: *Els Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps*, (Tesi de doctorat inèdita), Universitat de Barcelona (Departament d'Història de l'Art), 1994.

BOSCH 1996
Bosch, J.: "Rafael Rocafort i Josep Ratés. Bustos d'àngel", a *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el barroc. Fons del Museu Frederic Marès 3*, Barcelona, 1996, p. 340-341.

BOSCH 1997
Bosch, J.: "Cendres de la pintura: Antoni Rovira i Pau Torrent al retaule de Sant Miquel d'Esparreguera (1629-1635)", a *Locus Amoenus*, 3, 1997, p. 79-96.

BOSCH 2000-2001
Bosch, J.: "Pedro Villar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona", a *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001, p. 149-177.

BOSCH 2004
Bosch, J. (amb la col·laboració de Joaquim Garriga): *L'esplendor de Santa Maria d'Arenys*, Barcelona, 2004.

BOSCH 2004b
Bosch, J.: "Fitxa nº 132: Retaule de l'Assumpció" a *Catàleg del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. 1: Segles XVI-XX"*, Solsona, 2004. p. 191-197.

BOSCH 2005
Bosch, J.: "Inmaculada coronando el Árbol de Jessé", a *Inmaculada*, (Catàleg de l'exposició), Madrid 2005, p.100-102.

BOSCH - DORICO 1992
Bosch, J.; Dorico, C.: "El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735", a *D'Art*, 17-18, 1992, p. 253-260.

BOSCH - GARRIGA 1990
Bosch, J. ; Garriga, J.: "Els avatars i els artistes del retaule de Sant Pere de Reus: una revisió documental", a *D'Art*, 16, Barcelona, 1990, p. 173-182.

BOSCH - GARRIGA 1997
Bosch, J. ; Garriga, J.: *El retaule major de la Prioral de Sant Pere de Reus*, Reus, 1997.

BOSCH - GARRIGA 1999
Bosch, J. ; Garriga, J.: "Algunes precisions sobre l'escultura de l'antic retaule major de la Prioral", a *Informatiu Museu*, 16, Reus, 1999, p. 6-9.

BOSCH - ROIG 1991
Bosch,J.; Roig, M. A.: "Paisatge després de la tempesta: la memòria de l'art del segle XVII a la Seu Vella", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, p. 311-320.

BOSCH-ROIG 1993
Bosch, J.; Roig, A.: "831. Assumpta. Francesc Santacruz II", a *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993, Catàleg, .Exposició Pulchra*, Lleida, 1993, p. 306-307.

BOUCHER 1999
Boucher, B.: *La Escultura Barroca en Italia*. Barcelona, 1999.

BRUGUERA 1995
Bruguera, A.: "Antic retaule de l'església de Nostra Senyora dels Àngels de Llívia", a *Dotzè quadern d'informació municipal*, Llívia, 1995, p. 111-114.

BULBENA 1927
Bulbena, E.: *Ramon Amadeu. Maestro imaginero catalán de los siglos XVIII y XIX*, Barcelona, 1927.

BULBENA 1945
Bulbena, E.: "El bicentenario del nacimiento de Ramon Amadeu", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 3, 1945, p. 145-146.

BUSQUETS 1972
Busquets, E.: *Història de Capellades*, Capellades, 1972.

CAMÍN 1797
Camín, M.: *El varon apostólico y padre de los pobres: sermón que en la dedicación de un nuevo altar consagrado a Dios bajo la advocación de San Vicente de Paúl, fundador de la congregación de la Misión y de las Hijas de la Caridad, en la iglesia de los PP. Carmelitas Descalzos ciudad de Mataró, dijo, el día 30 de julio del año de 1797, el P. Manuel Camín*, 1797.

CANALDA 2001
Canalda, S.: "Una traça inèdita de Pere Costa per a Santa Coloma de Queralt. Contribució al catàleg de l'autor", a *Matèria. Revista d'Art*, 2001, p. 293-302.

CANALDA 2003
Canalda, S.: "La família Fizes i el seu patronatge artístic", a *Pedralbes*, 23-II, 2003, p. 395-413.

CANYELLES 1896
Canyelles, M.: *Descripció de la Grandesa y Antiguitats de la ciutat de Manresa, Ms. De 1679-1685*, Manresa, 1896.

CAPDEVILA 1935
Capdevila, S.: *La Seu de Tarragona*, Barcelona, 1935.

CAPEILLE 1902
Capeille,J.: "Note historique sur l'église de Caldégas (Cerdagne française)", a *Revue d'Histoire et d'Archéologie du Roussillon*, 1902, p. 318-323.

CARBONELL-LAMOTHE 1970
Carbonell-Lamothe,Y.: "L'oeuvre de Jean Jacques Melair, sculpteur de Carcassone en Roussillon", a *Actes du XXIV congrès de la Fédération Historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon*, 1970, p. 103-117.

CARBONELL-LAMOTHE 1971
Carbonell-Lamothe, Y.: *Les retables sculptés du diocèse d'Elne (1643-1697)*, (Tesi doctoral inèdita), Université Toulouse-Le Mirail, 1971.

CARBONEL -LAMOTHE 1971
Carbonell-Lamothe,Y.: *Les retables sculptés du diocèse d'Elne (1643-1697)*, Toulouse-Le Mirail, 1971.

CARDÚS 1955
Cardús, S.: *Belleses i records del temple del Sant Esperit de Terrassa*, Terrassa, 1955.

CARTER 2001
Carter, J., (ed.).: *Evangelios Apócrifos*. Málaga, 2001.

CASTELLÀ 1923
Castellà, G.: *Fulla Dominical d'Igualada*, 8 de desembre de 1923.

CASTELLÀ 1945
Castellà, G.: "El retablo mayor de Santa María", a *Agrupación Fotográfica de Igualada*,1945, p. 9-12.

CASTELLS 1914
Castells, I. T.: "Una troballa interessant. Una obra de Bonifàs", a *La Crónica de Valls*, 21, 1914.

CEÁN (1800) 2001
Ceán, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, (Edició facsímil), Madrid, 2001.

CENNINI 1988
Cennini, C.: *El libro del Arte*, Madrid, 1988.

CID 1947
Cid, C.: "Un artista catalán mal conocido: el escultor Damian Campeny. Primera parte: la mocedad", a *Boletín Semanal de Divulgación Histórica, Instituto Municipal de Historia de Barcelona*, 185, 1947.

CID 1961
Cid, C.: "Notas biográficas sobre el escultor Salvador Gurri", a *Archivo Español de Arte*, XXXIV, 134, 1961, p. 107-124.

CID 1961
Cid, C.: "Retablos y altares barceloneses de Salvador Gurri", a *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, II, 1961.

CID 1998
Cid, C.: *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*, Capellades, 1998.

CLARÀ 1982
Clarà, F.: "Apuntes sobre Sitges (1868)", a *Dos treballs d'història de Sitges de mitjans del segle XIX*, Sitges, 1982, p. 49-109.

COLOMER 1932
Colomer, I. M.: "El retaule major de l'església de Nostra Dona Santa Maria d'Igualada", a *El Devot del Sant Crist d'Igualada*, Igualada, 1932, 33, p. 1-6.

COLL 1977
Coll, I.: "Els retaules barrocs de Sitges", a *Butlletí d'Estudis Sitgetans*, 5, 1977.

COLL 1993
Coll, I.: *Els retaules barrocs i l'orgue de l'església parroquial de Sitges*, Sitges, 1993.

COMELLAS 1996
Comellas, J.: "Una aproximació al retaule major de l'església parroquial de Sant Pere, s.XVII", a *Butlletí Grup de Col·laboradors Museu de Rubí*, 40, 1996, p. 350-364.

CORNUDELLA 1998
Cornudella, R.: *El gravador català Miquel Sorelló a Itàlia. Estudi biogràfic i catàleg de la seva obra*, (Tesi doctoral inèdita), Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1998.

CORNUDELLA 1998
Cornudella, R.: "Joan Baptista Palma. Retaule de Santa Maria de Terrassa, Epifania, Martiri de sant Esteve", a *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p.143-146.

COROMINES, 1934
Coromines, P.: "Inauguració del Museu d'Art de Catalunya. Parc de Montjuïc", a *Junta de Museus de Barcelona*,1934, p. 4-5.

CORTADE 1971
Cortade, E.: "Le baldaquín de la cathédrale d'Elne", a *Tramontane*, 543-544, 1971, p. 216-224.

CORTADE 1973
Cortade, E.: *Retables baroques en Roussillon*, Perpinyà, 1973.

CORTADE 1980
Cortade, E.: "Transfers révoluttionnaires de mobilier religieux", a *Conflent, Vallespir et montagne catalane, actes du LI Congrès de la Fédération historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon*, Prada de Conflent, 1978, Montpellier, 1980, p. 177-186.

CORTADE 1987
Cortade, E. :"Quelques sculpteurs de retables aux XVIIème et XVIIIème siècles. Notes biographiques", a *Études Roussillonnaises offertes à Pierre Ponsich*, Perpinyà, 1987, p. 365-375.

CORTADE 1989
Cortade, E.: "Retaules Barrocs", a *El Barroc Català. Actes de les Jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, 1989, p.175-185.

CORTADE 1992
Cortade, E.: "Vandalisme révolutionnaire et résistance dans le diocèse des Pyrénées-Orientales", a *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales*, Perpinyà, 1992, p. 269-383.

CORTADE, 1997
Cortade, E.: "Mil retaules barrocs", a *Afers*, 28, 1997, p. 521-536.

CORTS - TODA 2000
Corts, J. R. ; Toda, J. M.: *Riudoms, 850 anys d'història, llengua i cultura*, Valls, 2000.

DALMASES - JOSÉ 1984
Dalmases, N.; José, A.: *L'Art Gòtic. Segles XIV i XV*, [Història de l'Art Català, II], Barcelona, 1984.

DALMASES - ERRA 1989
Dalmases, N.; Erra, A.: "Joan Matons. 455. Urna de Sant Bernat Calvó", a *Millenum. Història i Art de l'Església catalana*, Barcelona, 1989, p. 542-543.

"Disertación..." 1794.
"Disertación sobre los Altares de nuestros Templos hasta el tiempo presente", *Diario de Barcelona*, 137-139, 17, 18 i 19 de maig de 1794.

DOMÈNECH 2001
Domènech, G.: *Els oficis de la construcció a Girona (1419-1833). Ofici i confraria. Mestres de cases, picapedrers, fusters i escultors a Girona*, Girona, 2001.

DOMENGE 1995
Domenge, J.: "Una obra excepcional però controvertida: els canelobres de l'argenter Joan Matons" a *La Seu de Mallorca*, Palma, 1995, p. 256-283.

DOMINGO 1971
Domingo, J. M.: "L'antic Sagrari Major de la Prioral", a *Semanario Reus*, 991, 1971, p. 18-19.

DOMINGO 1977
Domingo, J. M.: *La Prioral de Sant Pere de Reus*, Reus, 1977.

DORICO 1993
Dorico, C.: "Josep Sunyer, autor del retaule major del Santuari de la Mare de Déu de Queralt", a *Analecta Sacra Tarraconensia*, 67/2, 1993, p. 655-669.

DORICO 1994
Dorico, C.: · "La dauradura del retaule del Roser de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot", a *Annals, Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, 1994, p. 105-132.

DORICO 1994
Dorico, C.: "L'escultor Pau Costa a Berga i la seva comarca", a *D'Art*, 20, Barcelona, 1994, p. 295-324.

DORICO 1996
Dorico, C.: "1663-1692. Els anys de joventut de l'escultor vigatà Pau Costa", a *Ausa*, XVII, 1996, p. 11-37.

DORICO 1997
Dorico, C.: "El retaule major de Sant Sever i la darrera estada de Pere Costa a Barcelona (1754-1757" a *Locus Amoenus*, 3, 1997, p. 123-145.

DORICO 1998
Dorico, C.: "Els escultors sarralencs de la família Espinalt i les seves obres (I)", a *Aplec de Treballs*, 16, Montblanc, 1998, p. 71-118.

DORICO 1999
Dorico, C.: "Una traça de Pere Costa per al retaule major de l'església de la Pietat de Vic", a *Ausa*, XVIII, 142, 1999, p. 341-363.

DORICO 2000
Dorico, C.: "Algunes precisions sobre l'escultor mallorquí Miquel Perelló" a *Estudis Baleàrics*, 66/67, 2000, p. 79-90.

DURAN I SANPERE 1932
Duran i Sanpere, A.: *Els retaules de pedra*, [Monumenta Cataloniae, I], Barcelona, 1932.

DURAN I SANPERE – AINAUD DE LASARTE 1956
Duran i Sanpere, A.; Ainaud de Lasarte, J.: *Escultura Gótica*, [Ars Hispaniae, VIII], Madrid, 1956.

DURLIAT 1953
Durliat, M.: "La decoration et le mobilier de la cathedrale Saint Jean Baptiste de Perpignan", a *Études Roussillonnaises*, 1953, p. 215-287.

DURLIAT 1954
Durliat, M.: *Les arts anciens du Roussillon*, Conseil Général des Pyrénées Orientales, Perpinyà, 1954, VII-X, p. 135-249.

DURLIAT 1964
Durliat, M.: "Le retable du maître-autel de l'église de Baixas", a *Réflets du Roussillon*, 48, 1964, p. 31-36.

ELIAS 1926-1928
Elias, F.: *L'Escultura Catalana Moderna*, 2 vols. Barcelona, 1926 i 1928.

ERRA 1994
Erra, A.: "L'urna de Sant Bernat Calvó (1700-1728)", a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, 1994, p. 63-71.

ERRA - MIRAMBELL 1988
Erra, M. A.; Mirambell, M.: "Genealogia de la família Morató i inventari arquitectònic", a *Ausa, Patronat d'Estudis Ausonencs*, XIII/121, 1988, p. 139-151.

ESPAÑA 1868
España Mariana. Partido de Lérida, Madrid, 1868.

ESPAÑOL 1991
Español, F.: "La Catedral de Lleida, arquitectura i escultura trescentista", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, p. 181-213.

ESPINALT 2002
Espinalt, C.: *La tècnica de l'escultura policromada a Catalunya del segle XVII*, (Tesi Doctoral inèdita), Departament de Pintura, Universitat de Barcelona, 2002.

ESPINALT - GRÀCIA - INSA - MARSÉ 1998
Espinalt, C; Gràcia, M. J.; Insa, J.; Marsé, M.A.: "La policromia dels retaules barrocs de l'església parroquial de Sant Bartomeu i Santa Tecla de Sitges", a *Miscel·lània Penedesenca*, XXIII, 1998, p. 311-332.

FABRA 1985
Fabra, M. E.: "Confraries i gremis de la ciutat de Valls,I", a *Quaderns de Vilaniu- Miscel·lània de l'Alt Camp*, 7, 1985, p. 3-18.

FABRA 1987
Fabra, M. E.: "Confraries i gremis de la ciutat de Valls, II", a *Quaderns de Vilaniu- Miscel·lània de l'Alt Camp*, 11, 1987, p. 43-67.

FERNÁNDEZ AGUDO - SÁNCHEZ DE LEÓN 1988.
Fernández Agudo, M. P.; Sánchez de León, M. Á.: "Índice de cargos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII", a *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 67, 1988, p. 371-458.

FERNÁNDEZ BANQUÉ 2004
Fernández Banqué, M.: *Salvador Gurri i Coromines (1749-1819), un escultor d'entre segles*, (Tesi doctoral inèdita), Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2004.

FERNÁNDEZ BANQUÉ 2006
Fernández Banqué, M.: "Noves atribucions de l'escultor Salvador Gurri i Coromines (1749-1819) a l'edifici de la Llotja de Barcelona", a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XVIII, 2006.

FERNÁNDEZ GRACIA 2002
Fernández Gracia, R.: *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, 2002.

FERRANDO 1984
Ferrando, S.: "El Pere Torner, pintor, de Prades", a *Setmanari de la ciutat*, 1.675, Reus, 1984, p. 11.

FERRER 1951
Ferrer, A.: "Tres obras inéditas de los escultores Pujol", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IX, 1951, p. 131-148.

FERRER 1952
Ferrer, A.: "Los escultores Luis y Francisco Bonifás. Nuevas aportaciones a su estudio", a *Boletín arqueológico*, 1952, p. 310-317.

FIGUEROLA - MARTÍ 1995
Figuerola, P. J.; Martí, J. M.: *La Rambla. Els seus convents. La seva història*, (Catàleg monumental de l'arquebisbat de Barcelona), VI/2, Barcelona, 1995.

FITA 1872
Fita, F.: *La Santa Cova de Manresa*, Manresa, 1872.

FLÓREZ, 1769
Flórez, E.: *España Sagrada, XXIV: Antigüedades tarraconenses. Preliminar a las Memorias Eclesiásticas de la Santa Iglesia de Tarragona*, Madrid, 1769.

FONT 1952
Font, L.: *Gerona, la Catedral y el Museo Diocesano*, Gerona, 1952.

FONTANA 1988.
Fontana, J.: *La fi de l'Antic Règim i de la industrialització (1787-1868)*, [Història de Catalunya, V], Barcelona, 1988.

FONTBONA 1977
Fontbona, F.: "Salvador Gurri, un escultot Barrroc nat a Tona", a *Festa Major*, Tona, 1977.

FONTBONA 1983.
Fontbona, F.: *Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888*, [Història de l'Art Català, VI, Barcelona, 1983.

FORT 1959
Fort, E.: *El convent de Sant Rafael, de carmelites descalços, de la Selva del Camp*, La Selva del Camp, 1959.

FUMAROLI 2003
Fumaroli, M.: "Visioni ed estasi. Figure del rapimento", a *Visioni ed Estasi*, (Catalogo), Milano, 2003, p. 23-31.

FUSTÉ 1924
Fusté, J.: *El Museu Arqueològic de la Diòcesi de Lleida*, Lleida, 1924.

GABRIEL 1996.
Gabriel, P (dir.).: *El Set-cents*, [Història de la cultura catalana, III], Barcelona, 1996.

GALOBART 1994
Galobart, J.: "Pau Sunyer, escultor, i Magí Torrabruna, daurador, autors del retaule de Sant Miquel i dels Sants Màrtirs de l'església parroquial de Moià", a *Ausa*, XVI, 132-133, 1994, p. 131-138.

GALOBART 1996
Galobart, J.: *Els retaules barrocs de les esglésies del terme de Santa Maria d'Oló*, Manresa, 1996.

GALOBART 1996
Galobart, J.: "Gabriel Vilanova, un fuster-tallista moianès desconegut, constructor d'un retaule de la mare de Déu del Roser per a l'església parroquial de Sant Fructuós de Castellterçol," a *Modilianum*, 14, 1996, p. 3-10.

GALOBART 1997
Galobart, J.: "Aportacions del testament de l'escultor Josep Sunyer i Raurell (+ Manresa 14-I-1751) a la seva biografia i a la seva obra", a *Dovella*, 56, p. 51-58.

GALOBART 1997
Galobart, J.: "El retaule major de l'església de Santa Maria de Moià, obra dels escultors Josep Sunyer i Raurell i Carles Morató, i la seva relació amb el retaule major de Santa Maria d'Igualada", a *Modilianum*, 1997, p. 11–38.

GALOBART 1998
Galobart, J.: "Pau Sunyer i el retaule del Roser de l'església parroquial de Sant Pere de Monistrol de Montserrat", a *Dovella*, 61,1998, p.39-46.

GALOBART 2002
Galobart, J.: "L'escultor manresà Pau Sunyer i el retaule del Sant Crist de l'església parroquial de Sant Feliu de Codines", a *Dovella*, 76, 2002, p. 32-37.

GALOBART 2002
Galobart, J.: "Els dos antics retaules majors de l'església parroquial de Sant Martí de Granera", a *Modilianum*, 27, 2002, p. 41-56.

GALOBART 2004
Galobart, J.: "L'església de Sant Pau de la Guàrdia de Montserrat i el retaule dels escultors Sunyer (1674-1675)", a *Montserrat. Butlletí del Santuari*, 69, 2004, p.43-47.

GALOBART 2004
Galobart, J.: "Dues fites de l'escultor Pau Sunyer al Moianès: els retaules de Sant Andreu de Calders (1652) i de Sant Pere de Viladecavalls (1678)", a *Modilianum*, 31, 2004, p. 5-18.

GARCÍA ESPUCHE 1998
García Espuche, A.: *Un siglo decisivo. Barcelona y Cataluña 1550-1640*, Madrid, 1998.

GARCIA I FIGUERES
Garcia i Figueres, M.: La fàbrica de la nova església parroquial de Sant Joan Baptista de Valls. Construcció i estudi arquitectònic.

GARCÍA PORTUGUÉS 2003
García Portugués, E.: "José Nicolás de Azara i la seu Nova de Lleida, un punt d'entrada del nou gust clàssic a Catalunya", a *Pedralbes*, 23, 2003, p.629-650.

GARCÍA SÁNCHEZ 1998.
García Sánchez, L : *Arte, fiesta y manifestaciones efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802*, (Tesi doctoral), Barcelona, 1998.

GARRIGA 1986
Garriga, J. (amb la col.laboració de Marià Carbonell): *L'època del Renaixement, s. XVI*, [Història de l'art català, IV], Barcelona, 1986

GARRIGA 1987
Garriga, J.: "L'art cinccentista català i l'època del Renaixement: una reflexió", a *Revista de Catalunya*, 13, 1987, p. 117-144.

GARRIGA 1991
Garriga, J.: "La Seu Vella al llindar de l'època moderna: l'obra artística del segle XVI", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, p. 281-293.

GARRIGA 1993
Garriga, J.: "528. Nativitat de sant Joan Baptista i martiri de sant Joan Baptista (dos plafons)", a *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993, Catàleg. Exposició Pulchra*, Lleida, 1993 , p. 233-236.

GARRIGA 2002
Garriga, J.: "Escultores y retablos renacentistas en Cataluña (c. 1500-1640)", a *Retablos esculpidos en Aragón. Del Gótico al Barroco*, Zaragoza, 2002, p. 259-302.

GARRIGA 2002-2003
Garriga, J.: "El retaule major de Nostra Senyora del Socors i la formació del santuari cincentista de la serra del Corredor",a *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, p. 187-227.

GARRIGA - BOSCH 1997
Garriga , J.; Bosch, J. :" L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII", a *Renaixement i Barroc, segles XVI-XVII*, [Història de la cultura catalana, II], Barcelona, 1997, p. 193-238.

GARRUT 1986
Garrut, J.M.: "Sant Marià penitent", a *Thesaurus/estudis. L'art als Bisbats de Catalunya 1000/1800*, (Catàleg de l'exposició), Barcelona, 1986, p. 281-282.

GARRUT 1989
Garrut, J. M.: "Sant Marià penitent", a *Millenum, Història i Art de l'Església Catalana*, (Catàleg de l''exposició), Barcelona, 1989, p. 536.

GASOL 1948
Gasol, J. M.: "José Sunyer, escultor manresano", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VI, 1948, p. 389-408.

GASOL 1986
Gasol, J. M.: "L'Escola barroca manresana", a *Revista de Catalunya*, 3, 1986, p. 97-118.

GIMILIO 2005
Gimilio, D.: *José Vergara (1726-1799): Del Tardobarroco al clasicismo dieciochesco*, Valencia, 2005.

GIRALT - PLANS 1997
Giralt, C.; Plans, S.: "Joan Grau i el retaule de la capella de la Puríssima Concepció de Pujalt: noves aportacions documentals (1638-1639)", a *Miscellania Aqualatensia*, VIII, 1997, p. 399-411.

GIRBAL 1866
Girbal, C.: *Guía-Cicerone*, 1866.

GÓMEZ MORENO – SÁNCHEZ CANTÓN 1958
Gómez Moreno, M.E.; Sánchez Cantón, F.J. Gómez; Moreno, M. E.: "Escultura del siglo XVII", *[Ars Hispaniae, XVI]*, Madrid, 1958.

GORT 1993
Gort, E.: *Reus i la Mare de Déu de la Misericòrdia: quatre-cents anys d'història*, Tarragona, 1993.

GRAELLS 1984
Graells, E.: *La Industria dels claus a Ripoll. Contribució a l'estudi de la Farga Catalana*, Barcelona, 1984.

GRAU - PUIG 1988
Grau, J. M.; Puig, R.: "El retaule major de Sant Andreu de la Selva del Camp (1704-11)", a *El Pont-Alt*, 43, La Selva del Camp, 1988, p. 4-7.

GRAU - PUIG 1990
Grau, J. M.; Puig, R.: "La darrera obra de l'escultor Llàtzer Tramulles: el retaule major de Sant Andreu de la Selva del Camp (1704-1711)", a *Quaderns d'Història Tarraconense*, X, 1990, p. 123-142.

GRELLE 1996
Grelle Iusco, A. (a cura di): *Indice delle stampe de'Rossi. Contributo alla storia di una stamperia romana*, Roma, 1996.

GUDIOL 1933
Gudiol, J.: *Nocions d'Arqueologia sagrada Catalana*, II. Vic, 1933.

GUDIOL 1955
Gudiol, J.: *Pintura gótica*, [Ars Hispaniae, IX], Madrid, 1955.

GUDIOL1974
Gudiol, J.: "Arte antiguo y medieval" a *Por tierras de España. Catalunya I*, Barcelona, 1974.

GUDIOL - ALCOLEA 1987
Gudiol, J.; Alcolea, S.: *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987.

GUITERT 1954
Guitert, J.: *Cadaqués, su iglesia y su altar mayor*, La Selva del Campo, 1954.

HERNÁNDEZ 2002
Hernández, L.: "Obra y fabrica du retable majeur de l'église cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Perpignan (1573-1631) ", a *Études Roussillonnaises, Colloque sur l'ensemble Cathédral Saint-Jean-Baptiste de Perpignan*, XIX, 2002, p. 109-138.

HERRERA 1915
Herrera, M.: *Petita guia per a visitar la Antigua Seu de Lleida*, 1915.

HOLLSTEIN 1995
Hollstein, F. W. H.: Hollstein's Dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Rotterdam, 1995.

HOLLSTEIN 2000
Hollstein, F. W. H.: The New Hollstein dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Cornelis Cort, 3 vols., by Manfred Sellink-Huigen Leeflang, Rotterdam, 2000.

IGLÉSIAS 1998
Iglésias, N.: "La llengua del Rosselló, qüestió d'Estat", a *La integració lingüística del Rosselló a França (1659-1789)]*, Girona, 1998.

INSA 1998
Insa, J.: "Simbologia dels retaules barrocs de l'església parroquial de Sant Bartomeu i Santa Tecla de Sitges", a *Miscel·lània Penedesenca*, XXIII, 1998, p. 295-307.

JANÉ 2003
Jané, Ò.: *França i Catalunya al segle XVII. Identitats, contraidentitats i ideologies a l'època moderna (1640-1700)*, (Tesi doctoral inèdita), Universitat Autònoma de Barcelona – Universitat de Toulouse-Le Mirail, 2003.

JULIÀ 1994
Julià, G.: *Les arts plàstiques a Menorca (segles XIV-XIX). Arquitectura-escultura-pintura*, Ciutadella, 1994

JUNTA DE MUSEOS DE BARCELONA 1956
Obras de los Museos de las provincias de Tarragona, Gerona y Lérida (Catàleg de l'exposició), Junta de Museos, Barcelona, 1956.

JUNYENT 1969
Junyent, E.: "L'escultor Jacint Morató Soler", a *Vich*, Vic, 1969, s.p.

JUNYENT 1976
Junyent, E.: *El Monesttir de Sant Joan de les Abadesses*, Barcelona, 1976.

LANGÉ - PALOUZIÉ 2004
Langé, C. ; Palouzié, H.: *Regards sur les retables. Architectures ou théâtres d'images*, Arles, 2004.

LAPLANA 1978
Laplana, J.C. de: "L'Oratori de Sant Felip Neri de Barcelona i el seu patrimoni artístic i monumental" ,a *Publicacions de l'Abadia de Montserrat*, 1978.

LARA 1971
Lara, F.: *Guia de la Seo Antigua de Lérida*, Lérida, 1971.

LARA 1977
Lara, F.: *Lérida y la Seo Antigua*, Lérida, 1977.

LEBÉDEL 2003
Lebédel, C.: *Histoire et splendeurs du Baroque en France*, Rennes, 2003.

LEGRAND 1990
Legrand, C.: *La Rome baroque de Maratti à Piranèse. Dessins du Louvre et des collections publiques françaises*, Paris, 1990.

LLAÑO 1983
Llaño, E.: *Inventario artístico de Tarragona y su provincia*, 3 vols. , Madrid, 1983.

LLAÑO 1985
Llaño, E.: "Peris Austri, un imaginero mal conocido del siglo XVI", a *Universitas Tarraconensis*, VII, Tarragona, 1985, p. 21-37.

LLAÑO 1992
Llaño, E.: *La Prioral de Sant Pere de Reus. El último gótico ante la llegada del Renacimiento*, Tarragona, 1992.

LLADONOSA 1972
Lladonosa, J.: *Historia de Lleida*, I, Tàrrega, 1972.

LLEOPART - PUIGFERRAT 1999
Lleopart, A.; Puigferrat, C.: *Per conèixer l'escultor Salvador Gurri*, (Tona 1749-Barcelona, 1819), Tona, 1999.

LLOBET 2002
Llobet, J. M.: "Documents sobre quatre retaules construïts a l'església de Santa Maria de Tàrrega (1747-1768)" a *Urtx, Revista Cultural de l'Urgell*, 15, 2002, p.200-220.

LLONGARRIU 1992
Llongarriu, R.: "Pau Costa: El retaule de Sant Esteve d'en Bas", a *Verntallat*, 32, La Vall d'en Bas, 1992, p. 19-22.

LLOPART 1977
Llopart, P.: "Un monumento del barroco barcelonés: La iglesia de San Severo", a *Revista d'Art*, Universitat de Barcelona, 3-4, p. 31-41.

LLOPIS 1980
Llopis, J.: *Assaig històric sobre la vila de Sitges*, Sitges, 1980 (1891).

LLORENS 1966
Llorens, A.: *La Mare de Déu del Claustre de Solsona. Imatge, Devoció, Santuari*, Solsona, 1966.

LLORENS 1987
Llorens, A.: *Solsona i el Solsonès en la història de Catalunya*, II, Lleida, 1987.

LÓPEZ NOVOA 1861
López Novoa, S.: *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro y descripción geográfica-histórica de su diócesis*, 2 vols., Barcelona, 1861.

LORÈS 1989
Lorès, I.: "Guillem Solivella (?). Cap de sant Pau", a *Millenum. Història i Art de l'Església catalana*, Barcelona, 1989, p. 280-281.

LUGAND 2001
Lugand, J. :"Échanges artistiques entre le Roussillon et Rome aux XVIIème et XVIIIème siècles ", a *L'art du Sud : de la création à l'identité*, Toulouse, 2001, p. 155-164.

LUGAND 2002
Lugand, J.: "Un document rare: le livre de comptes du retable des saintes Eulalie et Julie de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Perpignan (1675-1686) ", a *Histoire de l'Art*, 51, 2002, p. 167-170.

LUGAND 2004
Lugand, J.: *Peintres et doreurs en Roussillon (1650-1730)*, (Tesi doctoral inèdita), Universitat de Toulouse-Le Mirail, 2004.

LUGAND 2006
Lugand, J.: *Peintres et doreurs en Roussillon*, Canet, 2006.

MACARI 1995-1996
Macari, J.: "Eglise de Vinça (P.-O.), l'énigme du célèbre rétable de "La Transfiguration" ", a *Études Roussillonnaises, Revue d'Histoire et d'Archéologie Méditerranéennes*, XIV, 1995/1996, p. 75-83.

MACIÀ 1993
Macià, M.: "Fragment de la mà de Sant Pau" i "Fragment del braç de Sant Pau" a *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg.* Exposició *Pulchra*, Lleida, 1993, p. 323.

MADURELL 1946
Madurell, J. M.: *El arte en la comarca alta de Urgel*, Barcelona, 1946.

MADURELL 1948
Madurell, J. M.: "Los escultores de Barcelona y la fundación de su cofradía", a *Divulgación Histórica*, V, Barcelona, 1948, p.209-210.

MADURELL 1951
Madurell, J. M.: "El retablo del santuario de Nuestra Señora de la Misericordia de Reus, obra de Lázaro Tramullas", a *Boletín Arqueológico de Tarragona*, 1951, p. 76-81.

MADURELL 1951b
Madurell, J. M.: "Retablos Gerundenses (1570-1752)", a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 1951, p. 247-270.

MADURELL 1954
Madurell, J. M.: "El presbítero Vicente Massanet, la iglesia de Rupià y la capilla de San Paciano de la Seo de Barcelona", a *Anales del Instituto de Estudios gerundenses*, 9, 1954, p. 5-48.

MADURELL 1958
Madurell, J. M.: *La capilla de la Inmaculada Concepción de la Seo de Tarragona*, Tarragona, 1958.

MADURELL 1959a
Madurell, J. M.: "Capillas barcelonesas de nuestros santos", a *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXXII, 1959, p. 193-212.

MADURELL 1959b
Madurell, J. M.: "Imágenes y retablos de los santos de Barcelona", a *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXXII, 1959, p. 255-307.

MADURELL 1961
Madurell, J. M.: "El retablo y las pinturas de la capilla de San Pedro Nolasco de la Seo de Barcelona", a *Archivo Español de Arte*, 34, 1961, p. 241-247.

MADURELL 1968a
Madurell, J. M.: "Obras artísticas hospitalarias barcelonesas", a *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, XII, Barcelona, 1968, p. 33-39.

MADURELL 1968b
Madurell, J. M.: "La urna d'argent de Sant Bernat Calvó de la Seu de Vic", a *Ausa*, 58-59, VI, 1968, p. 25-33.

MADURELL 1970
Madurell, J. M.: *L'art antic al Maresme (del final del gòtic al barroc salomònic)*, Mataró, 1970.

MADURELL 1973
Madurell, J. M.: "Els dos retaules majors de l'antic convent de Santa Clara de Barcelona", a *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, XV, 1973, p. 121-136.

MÂLE 2001
Mâle, E.: *El Arte Religioso de la Contrarreforma*, Madrid, 2001.

MARQUÈS 1957
Marquès, J.: "Pedro Costa Casas. Antecedentes familiares y Actividades Profesionales", a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XI, 1956-1957, pp.349-358.

MARTÍ BONET 1987
Martí Bonet, J.M.: *Sant Vicenç de Sarrià. 1000 anys d'història*, a *Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona*, VI/1, Barcelona, 1987.

MARTÍN GONZÁLEZ 1983
Martín González, J. J.: *Escultura Barroca en España, 1600-1770*, Madrid, 1983 [reed. 1991 i 1998].

MARTÍN GONZÁLEZ 1987.
Martín González, J.J.: "Promoción de la escultura por los Borbones en el Madrid dieciochesco" a *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid-Aranjuez: Comunicaciones del Congreso Internacional, 1987, p. 423-432.

MARTÍN GONZÁLEZ 1993
Martín González, J.J.: *El Retablo Barroco en España*, Madrid, 1993.

MARTÍN GONZÁLEZ, 1998
Martín González, J. J.: *Escultura Barroca en España, 1600-1770*, Madrid, 1998.

MARTINELL 1913
Martinell, C.: "Els esculptors Bonifàs. Datos biogràfics. IV. Francesch Bonifàs i Massó", a *La Crónica de Valls*, 1913, p. 1.

MARTINELL 1914
Martinell, C.: "El S. Sebastià de Lluís Bonifàs. Una aclaració", a *La Crónica de Valls*, 1914.

MARTINELL 1917
Martinell, C.: *Llibre de Notes de Lluís Bonifàs i Massó, escultor de Valls*, Valls, 1917.

MARTINELL, 1921
Martinell, C.: "En Francesc Bonifàs: esculptor vallenc resident a Tarragona", a *Butlletí Arqueològic*, 2, 1921, p. 33-40.

MARTINELL, 1921
Martinell, C.: "En Francesc Bonifàs: esculptor vallenc resident a Tarragona", a *Butlletí Arqueològic*, 3, 1921, p. 57-58.

MARTINELL 1922
Martinell, C.: "En Francesc Bonifàs", a *La Crónica de Valls*, 1922, p. 1.

MARTINELL 1924
Martinell, C.: "A través d'una centúria de l'escultura catalana. Tres artistes oblidats", a *Revista de Catalunya*, I, 4, 1924, p. 343-352.

MARTINELL 1925a
Martinell,C.: "Iconografia de l'escultor Bonifàs", a *La Crònica de Valls*, 1925.

MARTINELL 1925
Martinell, C.: "Iconografia de l'escultor Bonifàs", a *Gaseta de les Arts*, 1925.

MARTINELL 1926
Martinell, C.: *La Seu Nova de Lleyda: monografia artística*, Valls, 1926.

MARTINELL 1928-1
Martinell, C. "Francesc Bonifàs. I", a *La Crónica de Valls*, 1928.

MARTINELL 1928-2
Martinell, C.: "L'escultor Francesc Bonifàs a l'altar del Sant Crist de l'església del Morell", a *La Crónica de Valls*, 1928, p. 2.

MARTINELL 1929
Martinell, C.: *El templo parroquial de Santa María de Igualada*, Igualada, 1929.

MARTINELL 1929
Martinell, C.: "El Sant Bartomeu de l'altar major", a *Revista d'Igualada*, 1929.

MARTINELL 1935
Martinell, C.: "Una traça referent a l'altar major de Sta. Maria de Mataró", a *Diari de Mataró*, 3501, 1935, p. 8.

MARTINELL 1945
Martinell, C.: "El escultor Amadeu. Su formación y su obra", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 3, 1945, p. 7-38.

MARTINELL 1948
Martinell, C.: *El escultor Luís Bonifás y Massó, 1730-1786. Biografía crítica.* [Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona], Barcelona, 1948.

MARTINELL 1949
Martinell, C.: *La Casa de Cardona y sus obras en Poblet*, Barcelona, 1949.

MARTINELL 1949
Martinell, C.: "El retablo mayor de Santa María de Igualada y sus autores", a *Miscellanea Aqualatensia*, Igualada, 1949, p. 9-21.

MARTINELL 1952
Martinell, C.: *Intervención del escultor Sunyer en el retablo de Santa María*, Igualada, 1952.

MARTINELL 1953
Martinell, C.: *El retablo mayor de la basílica de Santa María de Igualada*, Igualada, 1953.

MARTINELL 1954
Martinell, C.: *El retablo mayor de la Basílica de Santa María de Igualada. Estudio Histórico-crítico*, Igualada, 1954.

MARTINELL 1954
Martinell, C.: "Las viejas trazas", a *Butlletí de la Biblioteca-Museu de Balaguer*, Vilanova i la Geltrú, 1954, p. 31-36.

MARTINELL 1956
Martinell, C.: "Salvador Gurri, tercer director de la Escuela de la Lonja", a *Ensayo. Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona*, 7, 1956, p. 10-17.

MARTINELL 1956
Martinell, C.: *L'antic gremi d'escultors de Barcelona*, Valls, 1956.

MARTINELL 1958 (1961)
Martinell, C.: *L'escultura*, [*L'art Català*, II], Barcelona, 1958, (1961), p. 49-72.

MARTINELL 1959
Martinell, C.: *Arquitectura i Escultura Barroques a Catalunya, El primer barroc (1600-1670)*, [Monumenta Catalonie, X], Barcelona, 1959.

MARTINELL 1961
Martinell, C.: *Arquitectura i Escultura Barroques a Catalunya, Barroc Salomònic (1671-1730)*, [Monumenta Catalonie, XI], Barcelona, 1961.

MARTINELL 1963
Martinell, C.: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya, Barroc Acadèmic (1731-1810)*, [Monumenta Cataloniae, XII], Barcelona, 1963.

MASIÁ 1941
Masiá, Á.:"Contribución al estudio del barroco: Pablo y Pedro Costa en la catedral de Gerona", a *Archivo Español de Arte*, 48, Madrid, 1941, p. 542-547.

MASNOU 1922
Masnou, P.: "L'oeuvre du sculpteur catalan Lazare Tremullas en Roussillon (1643-1656)", a *Ruscino*, 19, 1922, p. 93-110 i 213-234.

MASSANELL 1978
Massanell, A.: "Els artistes vilafranquins: pintors, escultors, dauradors (Segles XV al XVIII)", a *Miscel·lània Penedesenca*, I,1978, p. 95-117.

MASSANELL 1985
Massanell, A.: "Escultors a Vilafranca (1590-1678)", a *Miscel·lània Penedesenca*, VIII, 1985, p. 159-188.

MASSÓ 1997
Massó, J.: "Notes sobre la prioral de Sant Pere durant la Guerra Civil", a Bosch,J; Garriga, J.: *El retaule major de la Prioral de Sant Pere de Reus*, Reus, 1997, p.175-187.

MESTRE - MIRÓ 1994
Mestre, E.; Miró, R.: "El retaule major de l'església parroquial de Bellpuig", a *Quaderns de "El Pregoner d'Urgell"*, 8, 1994, p. 5-13.

MIRALPEIX 2005
Miralpeix, F.: *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): biografia y catàleg crític*. (Tesi de Doctorat inèdita), Departament de Geografia, Història i Història de l'Art, Universitat de Girona, Girona, 2005.

MORA 1997
Mora, J.: *La construcció a Catalunya en el segle XVIII. La Universitat de Cervera com a paradigma de l'arquitectura dels enginyers militars*, Guissona, 1997.

MORAGAS 1927
Moragas, F. de.: "Vària de Documents", a *Boletín Arqueológico de Tarragona*, VIII, 1925-1927, doc. XXIII i XXIX, p. 186-187 i 295-297.

MORAGAS 1934
Moragas, F. de,: "L'art, els artistes i els artesans de Valls", a *Estudis Universitaris Catalans*, XIX, 1934, p. 281-321.

MORERA 1905
Morera, E.: "Reseña histórica de la Congregación de la Purísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo establecida en Tarragona. VII", a *La Cruz*, Tarragona, 1.059, 1905.

MURLÀ 1995
Murlà, J.: "Un retaule de Joan Pere Giralt per a l'església de Sant Salvador de Bianya", a *Annals*, 1995, p. 47-59.

MUSEU FREDERIC MARÈS 1979
Museu Frederic Marès: Catàleg del Museu Frederic Marès, Barcelona, 1979, p. 77.

NARVÁEZ 2004
Narváez, C.: *El tracista fra Josep de la Concepció (1626-1690)*, Barcelona, 2004.

NOGUERA 1928
Noguera, J.: *La iglesia de San Severo de Barcelona*, Barcelona, 1928.

PACHECO 1990
Pacheco, F.: *El arte de la pintura*, [edició a cura de Bonaventura Bassegoda Hugas], Madrid, 1990.

PALOL 1954
Palol, P. de.: *Guia de Girona*, 1954.

PANYELLA 1988
Panyella, V.: "L'orgue barroc de la vila de Sitges: la història de la seva construcció", *XXIX, a Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos* (Sitges, 1984), II, Sitges, 1988, p. 251-256.

PARASSOLS (1876) 1985
Parassols , P.: *San Felio de Torelló, La Vírgen de Rocaprebera y San Fortian. Reseña Histórica*, Barcelona, 1876, [Reedició 1985.]

PARASSOLS 1894
Parassols, P.: "San Juan de las Abadesas y su mayor gloria el santísimo Misterio", a *Reseña Histórica Vich*, 1894, p. 224-230.

PARDO 1951
Pardo, E.: *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951.

PARDO 1957
Pardo, E.: "El escultor Juan Adán", a *Seminario de Arte Aragonés*, 7-8-9, 1957, p. 5-63.

PARDO 1967
Pardo, E.: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid 1967.

PASTOR 1887
Pastor, J. L .: *Historia del santuario de Nuestra Señora de la Misericordia de Reus*, Lleida, 1887.

PERELLÓ 1996
Perelló, A. M.: *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Barcelona, 1996.

PÉREZ SÁNCHEZ 1985
Pérez Sánchez, A. E.: *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés. 1985.

PÉREZ SANTAMARÍA 1987
Pérez Santamaría, A.: "La Cofradía de Escultores de Barcelona durante el siglo XVIII", a *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 65, 1987, p. 209-244.

PÉREZ SANTAMARÍA 1988
Pérez Santamaría, A.: *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.)*, Projecció a Girona, Pous i Pagès, Lleida, 1988.

PÉREZ SANTAMARÍA 1989
Pérez Santamaría, A.: "Iconografia de Nuestra Señora del Rosario en Cataluña" a *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXXVII, 1989, p. 121-142.

PÉREZ SANTAMARÍA 1989
Pérez Santamaría, A: "El retablo catalán a través de las obras de Josep Sunyer y Pau Costa", a *Imafronte*, Departamento Historia del Arte, Universidad de Murcia, 3-5, Murcia, 1987, p. 367-383.

PÉREZ SANTAMARÍA 1994
Pérez Santamaría, A.: "Inspiración y Creación de Pau Costa en la Immaculada del retablo de la Catedral de Girona", a *Congreso sobre la Miniatura y el Grabado como fuentes de inspiración y difusión de temas iconográficos, Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria, 1994, p. 278-286.

PÉREZ SANTAMARÍA 1994
Pérez Santamaría, A.: "El academicismo de Jacint Moretó y su influencia en retablos catalanes del siglo XVIII", a *Actas del IX Congreso del CEHA 1992. El arte español en épocas de transición*, II, León, 1994, p.213-224.

PÉREZ SANTAMARÍA 2000
Pérez Santamaría, A.: "El Escultor Pau Costa y el arte italiano" a *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXX, 2000, p. 261-286.

PÉREZ SANTAMARÍA 2000-2001
Pérez Santamaría, A.: "Retaules catalans del barroc tardà. Algunes consideracions", a *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001, p. 217-225.

PÉREZ - VEHÍ 2001
Pérez, A. ; Vehí, J.: *El Retaule de Cadaqués*, Barcelona, 2001.

PICANYOL 1960
Picanyol, Ll.: "Artistes moianesos", a *Modilianum*, I, 1960, p.16-20.

PIÉ 1984 [1899-1914]
Pié, J.: *Annals inèdits de la vila de la Selva del Camp de Tarragona*, Tarragona, 1984.

PIROZZINI 1883
Pirozzini, C.: *Campeny su vida y sus obras. Estudio crítico y biográfico*, Barcelona, 1883.

PLA CARGOL 1949
Pla Cargol, J.: *Gerona Arqueológica y Monumental*, Gerona-Madrid, 1949.

PLADEVALL 1989
Pladevall, A.: "Un tonenc il·lustre: Salvador Gurri, escultor barroc", a *Tona. Mil cent anys d'Història*, Barcelona, 1989, p.331-335.

PLANAS 1952
Planas, R.: *Llibre de Sitges*, Barcelona, 1952.

PLA NES 1985
Planes, R.: *Contractes d'obres al bisbat de Solsona*, Solsona, 1985.

PLANES 1986
Planes, R.: *Contractes d'obres al bisbat de Solsona*, Solsona, 1986.

PLEYÁN DE PORTA 1873
Pleyán de Porta, J.: *Apuntes de historia de Lérida*, Lleida, 1873.

PLEYÁN DE PORTA 1945
Pleyán de Porta, J.: *Efemérides leridanas*, Lleida, 1945.

PONS GURI 1944
Pons Guri, J. M.: "El retablo mayor de Arenys de Mar obra de Pau Costa", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944, p. 7-30.

PONS GURI 1968
Pons Guri, J. M.: "Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major", a *Vida Parroquial*, 24, Arenys, Parròquia de Santa Maria.

PONZ 1788
Ponz, A.: *Viaje por España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, XIV, 1788.

PUIG 1970
Puig, A.: *Història de l'Art Català: Del Renaixement al Barroc*, Barcelona, 1970.

PUIG I SANCHIS 1999
Puig i Sanchis, I.: "Corpus documental del retaule de la Immaculada Concepció de l'església parroquial de Verdú" a *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, Lleida, 1, 1999, p. 239-252.

PUIG I SANCHIS 2004
Puig i Sanchis, I.: *Documents per a la història de l'art de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú*, Tàrrega, 2004.

PUIGJANER 1881
Puigjaner, F.: *Història de la vila de Valls*, Valls, 1881.

PUIGVERT 2001
Puigvert, J. M.: *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)*, Vic, 2001.

QUINTANA 1974
Quintana, A.: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su fundación y primeros años de existencia 1747-1774*, (Tesi doctoral, inèdita), Madrid, 1974.

RÀFOLS 1951-1954
Ràfols, J. F.: *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, 3 vols. Barcelona, 1951, 1953, 1954.

RÀFOLS 1980
Ràfols, J.F.: Diccionario Biográfico de artistas de Cataluña Baleares y Valencia, II, Barcelona-Bilbao, 1980.

RÉAU 1958
Réau, L.: *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, III, París, 1958.

RÉAU 1996 / 1997
Réau, L.: "Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento", a *Iconografía del Arte Cristiano*, vol. I i II, Barcelona, 1996 i 1997

RÉAU 2001
Réau, L.: "Iconografía de los Santos. De la G a la O", *a* Iconografía *del arte Cristiano.*, II, 4, Barcelona, 2001.

RIBADENEYRA 1790
Ribadeneyra, P. De: *Flos Sanctorum de las Vidas de los Santos*, II, Barcelona, 1790.

RIBAS I BERTRAN 1947-1951
Ribas i Bertran, M.: "El retaule major del temple parroquial de Santa Maria de Mataró" a *Miscel·lània Puig i Cadafalch, recull d'estudis d'arqueologia, d'història de l'art, d'història*, I, Barcelona, 1947-1951, p. 365-371.

RIBAS I BERTRAN - RIBAS I ROSELLÓ 1979
Ribas i Bertran, M.; Ribas i Rossselló, M.D.: *El retaule de Santa Maria de Mataró i l'ampliació del temple. Segles XVII-XVIII*. Mataró, 1979.

RIBAS VALLESPINOSA 1913
Ribas Vallespinosa, E..: *Monografia de la iglesia de Sant Joan Baptista*, Valls, 1913.

RIBOT 1992
Ribot, P.: *El Retaule major de Santa Maria d'Arenys de Mar*. Arenys de Mar, Arenys-Vida Parroquial, 1992.

RIERA 1994
Riera, A.: *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)*, (Tesi doctoral inèdita), Barcelona, 1994.

ROCAMORA 1928
Rocamora, J.: "L'escultor Francesc Bonifàs i l'altar del Sant Crist de l'església del Morell", a *Revista del Centre de Lectura*, 185, Reus, 1928, p. 249-255.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS 1971
Rodríguez G. de Ceballos, A.: *Los Churriguera*, Madrid, 1971.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS 1992
Rodríguez G. de Ceballos, A.: *El siglo XVIII entre tradición y academia*, Madrid, 1992.

RODRÍGUEZ MUÑOZ 1993
Rodríguez Muñoz, M.Ll.: *El gremi d'escultors de Barcelona a l'últim quart del segle XVIII (1785-1800): les relacions entre la Real Academia de San Fernando i el gremi d'escultors*, (Tesi de llicenciatura inèdita), Barcelona, 1993.

ROIG 1983
Roig, A.: "Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la Capilla de la Mare de Déu dels Colls de Sant Llorenç de Morunys", a *Archivo Español de Arte*, 56, 1983, p. 1-18.

ROIG 1990
Roig, A.: *Iconografia del retaule a Catalunya (1675-1725)*, 2 vols., (Tesi doctoral inèdita), Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.

ROIG 1990
Roig, A.: "Èmfasi contrareformista en els retaules de la seu de Girona" a *Girona Revisitada. Estudis d'Art Medieval i Modern. Estudi General, Revista de l'Estudi de Lletres*, Barcelona, 10, 1990, p.119-139.

ROSENBERG 1994
Rosenberg, P.: *Nicolas Poussin (1594-1665)*, (Catàleg de l'exposició), París, 1994.

ROUS 1890
Rous, E.: *Histoire de Nôtre Dame de Font Romeu*, Lille, 1890.

ROVIRA 1989
Rovira, S.J.: "Aportació al coneixement de l'obra de l'escultor Francesc Bonifaç i Massó", a *XXXV Assemblea intercomarcal d'estudiosos de Catalunya*, Valls 1989, p. 429-439.

ROVIRA 1991
Rovira, S.J.: "Els escultors Domènec i Salvador Rovira i Alcover (1679-1708)", a *Butlletí del Centre d'Estudis Alcoverencs*, 56, 1991, p. 18-21.

ROVIRA 1996
Rovira, S.J.: "Els Montserrat tarragonins dels segles XVI i XVII", a *Quaderns d'Història Tarraconense*, XIV, 1996, p. 209-225.

ROVIRA 2003
Rovira, S.J.: "Francesc Bonifàs i Massó, escultor vallenc aveïnat a Tarragona (1735-1806)", a *Revista del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona*, 31, 2003, p. 13-16.

RUFÉ 1992
Rufé, M.: *Retaule de l'altar major, s.XVII*, Rubí, 1992.

RUIZ 1999
Ruiz, M.: *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775-1808*. Barcelona, 1999.

SABATÉ 1984
Sabaté, J.: "Guia de Torroja del Priorat (Priorat)", [Els llibres de la Medusa, 25], Tarragona, 1984.

SALA I GIRALT 1987
Sala Giralt, C.: *L'art religiós a la comarca de la Garrotxa*, Olot, 1987.

SALES 1989
Sales, N.: *Els segles de la Decadència (segles XVI-XVIII)*, [Història de Catalunya, IV], Barcelona, 1989.

SALICRÚ 1985
Salicrú, M.: " Valoració d'Antoni Riera, escultor de Mataró" a *Fulls del Museu-Arxiu de Santa Maria*, 23, 1985.

SANABRE 1985
Sanabre, J.: *La resistència del Rosselló a incorporar-se a França*, Barcelona, 1985.

SÁNCHEZ CANTÓN 1958
Sánchez Cantón, F. J.: *Escultura y Pintura del siglo XVIII*. [Ars Hispaniae, XVII], Madrid, 1958.

SANTESMASES 1987
Santesmases, J.: "Els Izart, una nissaga setcentista de comerciants vallencs", a *Quaderns de Vilaniu*, 12, 1987, p.101 i ss.

SARRET 1914-1915
Sarret, J.: "Art i Artistes Manresans", a *Butlletí del Centre Excursionista de la Comarca de Bages*, Manresa, 1914-1915, 65, p. 63-64.

SARRET 1916
Sarret, J.: *Art i artistes manresans*, Manresa, 1916.

SARRET 1924
Sarret, J.: *Historia religiosa de Manresa*, (1924), 1984.

SARRET 1956,
Sarret, J.: *San Ignacio de Loyola y la ciudad de Manresa*, 1956.

SCHENONE 1992
Schenone, H.: *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*, I, Buenos Aires, 1992.

SEBASTIÁN 1989
Sebastián, S.: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1989.

SEGRET 1973
Segret, M.: "Josep Pujol, autor del retaule de la Capella dels Colls, a l'església de sant Llorenç de Morunys", a *D'Art*, 2, 1973, p. 71-80.

SEGRET - ROIG 1984
Segret, M.; Roig, A.: *Altar dels Colls. Sant Llorenç de Morunys: Parròquia de Sant Llorenç de Morunys*, 1984.

SERRA i BOLDÚ 1988
Serra i Boldú, V.: *Llibre Popular del Rosari. Folklore del Roser*, 1988.

SERRA MASDEU 2004
Serra Masdeu, A. I.: *Acadèmia i tradició: Josep Prat i l'arquitectura de la segona meitat del segle XVIII a la diòcesi de Tarragona*, (Tesi doctoral inèdita), Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.

SERRA VILARÓ 1959
Serra Vilaró, J.: *Sant Miquel del Pla. Noticias históricas sobre esta iglesia de Tarragona*, Tarragona, 1959.

SERRA VILARÓ 1966
Serra Vilaró J.: *Historia de Cardona*, Tarragona, 1966.

SERRACLARA 1999
Serraclara, M. T.: *Aportació d'una escultura inèdita al catàleg de la producció de Ramon Amadeu i Grau (1745-1821). Estudi i noves aportacions a les seves figures de pessebre*, Lleida, 1999.

SERRANO FATIGATI 1910
Serrano Fatigati, E.: "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. VII: Académicos de mérito de San Fernando", a *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVIII , 1910, p. 135-191.

SERRANO FATIGATI 1912
Serrano Fatigati, E.: *Escultura en Madrid desde la segunda mitad del siglo XVI hasta nuestros días*, Madrid, 1912.

SIRACUSANO 2005
Siracusano, G.: *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas, siglos XVI – XVIII*, Buenos Aires, 2005.

SITJES 2005
Sitjes, X.: "Salvador Gros, retaulista del segle XVII", a *Ausa*, 155, 2005, p. 77-81.

STEINBERG 1983
Steinberg, L.: *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, Madrid, 1989 (ed. orig. 1983).

SUBIRACHS 1994
Subirachs, J.: *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, Barcelona, 1994.

SUBIRANA 1983
Subirana, R. M.: "Joan Grau. Adoració de l'Infant Jesús", a *L'Època del Barroc*, (Catàleg de l'exposició), Barcelona 1983, p. 110-111.

SUBIRANA 1983b
Subirana, R. M.: "Andreu Sala: santa Escolàstica i santa Gertrudis", a *L'Època del Barroc*, (Catàleg de l'exposició), Barcelona, 1983, p. 112-113.

SUBIRANA 1983c
Subirana, R. M.: "Primera traça feta per al retaule major de l'arxiprestal d'Igualada", a *L'Època del Barroc*, (Catàleg de l'exposició), Barcelona, 1983, p. 117.

SUBIRANA 1986
Subirana, R. M..: "Pasqual Pere Moles, gravador, primer director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona", a *D'Art*, 12, 1986, p. 173-180.

SUBIRANA 1990.
Subirana, R. M.: *Pasqual Pere Moles i Corones. València 1741-Barcelona 1797*, Barcelona, 1990.

TARRAGÓ 1941
Tarragó, J. A.: *Salón de arte antiguo leridano*, (Catàleg de l'exposició), Lleida, 1941.

TARRAGÓ 1956
Tarragó, J. A.: "Esculturas y pinturas de la Seo antigua en Museos y Colecciones", a *Ciudad*, 1956, p. 18-19.

TERÉS 1991a
Terés, R. M.: "L'escultura del segle XV a la seu Vella", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida, Actes*, Lleida, 1991, p. 215-223.

TERÉS 1991b
Terés, R. M.: "Rotllí Gautier i Jordi Safont", a *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors i els artistes*, Barcelona, 1991, p. 69-70.

TOLLON, 1972
Tollon, B.: *Les retables sculptés en Roussillon et en Cerdagne française au XVIII siècle*, (Tesi doctoral inèdita), Université Toulouse-Le Mirail, 1972.

TOLLON 1978
Tollon, B.: "Les sources parisiennes du baldaquín de la cathédrale d'Elne et sa diffusion en Roussillon", a *96 Congrès National des Sociétés Savantes*, Tolosa de Llenguadoc, 1978, p. 383-391.

TORRAS 2001
Torras, S.: "Més dades sobre l'església de Sant Pere de Rubí en l'Art i en el temps (1506-1702)", a *Terme*, 16, 2001, p. 111-144.

TORRAS 2002
Torras, S.: *Art en documents. Presència del Renaixement i del Barroc a Sabadell*, Sabadell, 2002.

TORRENS 1921
Torrens, F.: *Apuntes históricos de Petra*, 2 vols., Petra, 1921 (ed. facs. Petra, 1982).

TORRES - SERRA 1997
Torres, X.; Serra, E.: "El pactisme català davant l'absolutisme dels Habsburg", a *Crisi institucional i canvi social : segles XVI i XVII*, [Història, política, societat i cultura dels Països Catalans, 4], Barcelona, 1997, p. 15-68.

TOSTI 1989
Tosti, J.: "L'église d'Espira" , a *d'Ille et d'Ailleurs*, 16, 1989, p. 51-70.

TRENS 1947
Trens, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947.

TRIADÓ 1984
Triadó, J.-R.: *L'època del Barroc, s. XVII-XVIII*, [Història de l'art català, vol. V], Barcelona, 1984.

TRIADÓ 1996
Triadó, J.R.: "Art i arquitectura", a *El Set-cents* [Història de la Cultura Catalana III], Barcelona, 1996.

TRIADÓ 1998
Triadó, J.R.: "Escultura moderna", a *Escultura moderna i contemporània* [Ars Cataloniae, 7], Barcelona, 1998, p. 10-127.

TRIADÓ - SUBIRACHS 1998
Triadó, J.R.; Subirachs, J.: *Escultura moderna i contemporània*. [*Art de Catalunya*] Barcelona, 1998.

VECIANA - CORTIELLA 1982
Veciana, J.; Cortiella, F.: *Guia de Renau* ,Tarragonès, [Els Llibres de la Medusa, 15], Tarragona, 1982.

VELASCO [en premsa]
Velasco, A.: *El mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida, [en premsa].

VENTURA 1984
Ventura, J.: *La Parroquial església de Sant Joan de Valls, abans de l'any 1936 (un inventari de Mossèn Miquel Grau)*, Parròquia de Valls, Valls, 1984.

VERDERA 1702-1769
Verdera, B.: *Congregació dels Dolors (1702-1769)*, Barcelona, 1702-1769.

VICENTE 1996
Vicente, J.: "La dauradura del retaule barroc de Sant Antoni. Una aportació documental pendent", a *Reembres*, 10, 1996, p. 5-14.

VICENTE 1996 b
Vicente, J.: "L'escultor Josep Tramulles a Santa Coloma de Queralt (1635 – 1637)", a *Recull, Baixa Segarra*, 4, 1996, p 191 – 206.

VICENTE 2002
Vicente, J.: "El contracte del retaule major del monestir de Santes Creus", a *Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, XIX, 2002, p. 7-24.

VICENTE - ORRIOLS 1992
Vicente, J.; Orriols, M. Ll.: "L'autoria del retaule major de Santa Maria de la Geltrú", a *Els artífexs del retaule de Santa Maria de La Geltrú*, Vilanova i la Geltrú, 1992, p. 5-22.

VIDAL 1987
Vidal, M.: "L'escultor Antoni Tramulles (c.1570-c.1640)", a *El barroc català*. Actes de les jornades (Girona, 1987), Barcelona, 1989, p. 265-269.

VIDAL 1988
Vidal, M.: "Noves aportacions documentals dels escultors Bonifàs", a *Recull Pau Monguió i Segura (1865-1956)*, Tarragona, 1988, p. 91-116.

VIDAL 1989
Vidal, M.: "L'escultor Antoni Tramulles (c. 1570-1640)", a *Art Barroc Català, Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Girona, 1989, p. 265-269.

VIDAL 1990
Vidal, M.: "Notícia sobre artistes de l'arquebisbat de Tarragona (s. XVII-XVIII)", a *Quaderns d'Història Tarraconense*, IX, Tarragona, 1990, p. 185-189.

VIDAL 1992
Vidal, M.: "Noves obres dels escultors Espinalt de Sarral", a *Aplec de Treballs*, Conca de Barberà, 10, 1992, p. 215-255.

VILAMALA 1999
Vilamala, J.: "Josep Pujol i Juhí. L'últim gran escultor del barroc català", a *Ausa*, XVIII, 142, 1999, p. 321-339.

VILAMALA 2001
Vilamala, J.: *L'obra dels Pujol. Escultors de la Catalunya central (ss.XVIII-XIX)*, Sant Vicenç de Castellet, 2001.

VILASECA 1957
Vilaseca, L.: "Notas de Archivo XL. La Cofradía de San José", 259, *Reus*, 1957, p. 7.

VILASECA BORRÀS 1954
Vilaseca Borràs, Ll.: "*El Gremi de Blanquers i Assaonadors de Reus*" a *Publicaciones de estudios reusenses*, 7, Reus, 1954.

VILASECA ANGUERA - VILASECA I BORRÀS 1963
Vilaseca Anguera, S.; Vilaseca i Borràs, L.: *Museo Municipal de Reus. Guía*, Madrid, 1963.

VILLANUEVA 1851
Villanueva J. L.: *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, 1851.

WILDENSTEIN 1957
Wildenstein, G.: *Les graveurs de Poussin au XVIIème siècle*, Paris, 1957.

YEGUAS 1999a
Yeguas, J.: *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Lleida, 1999.

YEGUAS 1999b
Yeguas, J.: "El retaule de Sant Francesc Xavier del Palau d'Anglesola, obra de Francesc Grau i Joan Grau II (1692-1698)", a *Seu Vella*, 1, 1999, p. 253-266.

YEGUAS 2002
Yeguas, J.: "Noves dades sobre l'escultor Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786)" a *Quaderns de El Pregoner d'Urgell*, 15, p.89-106.

YEGUAS [en premsa]
Yeguas, J.: "Els Grau i l'escultura del segle XVII a la Segarra Calafina, Guissona, Lleida i la plana d'Urgell", a *Locus Amoenus*, [en premsa].

ZAMORA 1973
Zamora, F.: *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, Barcelona, 1973 [1785-1790].

md'A

Museu d'Art Girona

30 ANYS!

9 788439 371038